L'IMITATION DE L'ANTIQUITÉ DANS L'ART MÉDIÉVAL (1180-1230)

par
Laurence Terrier Aliferis

BREPOLS

Ce livre est la version légèrement remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'université de Genève.

Je tiens en premier lieu à exprimer ma profonde reconnaissance envers mon directeur de thèse, le Professeur Jean Wirth, qui, par son soutien, ses conseils judicieux et ses remarques, m'a permis de réaliser ce travail dans les meilleures conditions. Mes remerciements chaleureux s'adressent également aux divers interlocuteurs qui m'ont aimablement donné de leur temps en partageant leur savoir pour me permettre de relancer mes recherches. Je pense tout particulièrement au Professeur Lorenz Baumer de l'université de Genève, à Denise Borlée maître de conférences à l'université de Strasbourg, au Professeur Jean-Pierre Caillet de l'université de Paris X – Nanterre, à Jacques Chamay, ancien conservateur du département d'archéologie du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, au Professeur Peter Cornelius Claussen de l'université de Zurich, à Cécile Dupeux, conservatrice du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, au Professeur Dorothy Glass de l'université de Buffalo, au Professeur Philippe Lorentz de l'université de Paris IV – Sorbonne, au Professeur Jean-Yves Marc de l'université de Strasbourg, au Professeur Jean-Yves Tilliette de l'université de Genève et à Samuel Vitali, conservateur au Kunstmuseum de Berne. Bien entendu, je n'oublie pas mes collègues Brigitte Roux et Térence Le Deschault de Monredon, toujours amicalement enclins à m'apporter leur aide et leurs fructueuses idées au long de ces années. Toute ma gratitude va enfin à mes amis et à ma famille qui m'ont constamment soutenue.

Illustration de couverture avant :
Nicolas de Verdun, Retable, abbaye de Klosterneuburg, la Nativité, détail, 1181 (Photo Peter Böttcher).

Illustration de couverture arrière :
Sarcophage, Dionysos et Ariane, Paris, musée du Louvre.

© 2016, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.
All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

D/2016/0095/123

ISBN 978-2-503-55317-7

Printed on acid-free paper

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES 5

ILLUSTRATIONS 9

INTRODUCTION 19

Historiographie 21
Moyen Âge et Antiquité 21
Le style 1200 23
The Year 1200 23
Louis Grodecki 26
Style 1200 et Antiquité : état actuel des recherches 26

Limites d'une méthode comparative 27
Objectifs 27
Difficultés 28

Chapitre I: Imiter vers 1200

Notion médiévale d'imitation 31
Imitatio : signification médiévale 31
L'imitation dans les arts du Moyen Âge 33
L'exemple de Villard de Honnecourt : imitation et adaptation 34

A l'origine du style 1200 : Antiquité ou Byzance ? 37
Le rejet des apports antiques au profit des seuls apports byzantins 37
Le style 1200 et l'art byzantin : question de mesure 39
L'importance de la Sicile normande 40

Récapitulation 41

Chapitre II: L'orfèvrerie

Précédents mosans 43
Renier de Huy et son influence 45
Les fonts baptismaux de Liège 45
L'influence relative de Renier de Huy 46

Les commandes de Wibald de Stavelot 47
L'influence des orfèvres de Stavelot 49

Nicolas de Verdun 51
L'ambon de Klosterneuburg 53
Œuvres antiques utilisées dans l'ambon de Klosterneuburg 55
Œuvres utilisées par Nicolas de Verdun avec certitude 56
Le diptyque des Nicomaque et des Symmaque 56
Le sarcophage de Jovin à Reims 57
La statuette de Mars provenant de Reims 58
Importance des sarcophages 59
Les sarcophages de Saint-Médard d'Eyrans 59
Présomptions de l'utilisation d'autres sarcophages 59
Conséquences stylistiques de l'utilisation d'œuvres antiques 61
Rapport corps-vêtement 61
Les visages 62
Les sources byzantines 63
Conclusion : les rapports entre l'ambon de Klosterneuburg et l'Antiquité 65
Variété des modèles 65
Réapparition du hanchement 65
Localisation des modèles 66
La châsse des rois mages de Cologne 67
Œuvres antiques utilisées dans la châsse de Cologne 69
Portraits d'empereurs et de philosophes 69
Gemmes 71
Les sculptures en ronde-bosse 71
Le reliquaire de Tournai 72
Liens avec l'Antiquité 73
Nicolas de Verdun et l'Antiquité : récapitulation 74

L'orfèvrerie après Nicolas de Verdun 76
L'orfèvrerie à Cologne 76
L'orfèvrerie mosane 76
Orfèvrerie mosane et références antiques 77
L'orfèvrerie d'Aix-la-Chapelle 79
L'aquamanile en forme de buste 80

Récapitulation 81

Chapitre III: La sculpture

Précédents romans 85
Auvergne 85
Sud de la France 86
Espagne 87
Italie 87

L'apparition du style antiquisant dans la sculpture du Domaine Royal : Laon, Sens et Braine 89
Laon et la sculpture rémoise des années 1180 89
Sens 93
La cathédrale Saint-Etienne 93
La vasque de Saint-Denis 95
Braine 96

Chartres, Paris, Reims : l'épanouissement du style 1200 97
Chartres 97
La cathédrale 97
Les restes du jubé 98
Le pilastre 99
Paris 100
Reims 101
Survol chronologique 101
Survol historiographique 102
Les sources antiques 103
Le transept nord 103
La porte dite « romane » 103
Ebrasements du portail du Jugement dernier 104
Le tympan du Jugement dernier 104
La façade occidentale 105
Le groupe de la Visitation 105
Le prophète à « tête d'Ulysse » 106
Modèles antiques vers 1230 et vers 1250 107

La sculpture dans les régions impériales et en Angleterre 109
La Germanie 109
Bamberg, Magdeburg, Freiberg 109
Halberstadt 110
Strasbourg – le transept sud de la cathédrale 112
L'Eglise et la Synagogue 113
Les tympans 115
Le pilier des anges 116
Angleterre 118
Winchester 119
York 120
Wells 120

Récapitulation 121

Chapitre IV: La peinture

Le psautier d'Ingeburge 123
Le contexte de la réalisation du manuscrit 123
Sources stylistiques et iconographiques 125
La sculpture contemporaine – la cathédrale de Laon 125

L'Antiquité 125
Byzance 126

Enluminure parisienne et scriptoria du nord de la France 128
Paris 128
Nord de la France 129
Les vitraux 129

L'Empire et l'Angleterre 130
L'enluminure germanique 130
Angleterre 132

Récapitulation 133

Chapitre V: L'Antiquité en 1200

Processus de l'imitation de l'Antiquité dans le style 1200 135
Les vêtements et leur rapport au corps 135
Contraposto antique 136
Canon 137
Motifs – persistance du Spinario et des chapiteaux feuillagés à tête humaine 137

Localisation des œuvres imitées 138
Grèce 139
Rome – Italie 141
Gaule et Germanie 143

Intentionnalité de la reprise de l'Antiquité 144
Contexte historique 144
Intentions politiques ou idéologiques 146

Perception de l'Antiquité aux XII^e^ et XIII^e^ siècles 147
Témoignages littéraires 147
La rupture : évolution stylistique des années 1220-1230 149

Récapitulation 151

CONCLUSION 153

BIBLIOGRAPHIE 157

ANNEXES 175

ILLUSTRATIONS 179

INDEX 333

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES 343

ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 18r°.
Fig. 2. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, ébrasement de droite, Pierre.
Fig. 3. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 26v°.
Fig. 4. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi.
Fig. 5. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 6r°.
Fig. 6. Mausolée d'Igel (région de Trèves).
Fig. 7. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 22r°.
Fig. 8. Mercure assis, provient d'Entrains-sur-Nohan, Paris, musée du Louvre.
Fig. 9. Alexandre, Paris, musée du Louvre.
Fig. 10. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 11v°.
Fig. 11. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 2v°.
Fig. 12. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 8r°.
Fig. 13. *Hortus deliciarum*, Bnf, Cabinet des Estampes, calque Bastard, Ad. 144a, fol. 138r°, Apôtres à Gethsémani.
Fig. 14. Monreale, cathédrale, bras sud du transept, mosaïque, Apôtres à Gethsémani.
Fig. 15. Patmos, monastère, peinture murale, réfectoire.
Fig. 16. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy.
Fig. 17. Puits romain, Puy-en-Velay, cathédrale.
Fig. 18. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy, détails.
Fig. 19. Statuette de bronze, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 20. Châsse de saint Hadelin, Visé, église Saint-Martin (détail).
Fig. 21. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy.
Fig. 22. Triptyque reliquaire de la sainte Croix, Liège, musée d'art religieux et d'art mosan (détails) et Châsse de saint Hadelin, Visé, église Saint-Martin (détail).
Fig. 23. Chef-reliquaire du pape saint Alexandre, Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire.
Fig. 24. Auguste, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 25. Dessin, 1666, retable de saint Remacle de Stavelot, Liège, Archives de l'Etat.
Fig. 26. Médaillon émaillé, *Operatio*, Berlin, Staatliche Museen.
Fig. 27. Médaillon émaillé, *Fides Baptismus*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Kunsthandwerk.
Fig. 28. Reliquaire de saint Gondulphe, Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire.
Fig. 29. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais (détails).
Fig. 30. Retable provenant de l'abbaye de Stavelot, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.
Fig. 31. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais (détail) et retable provenant de l'abbaye de Stavelot, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge (détail).
Fig. 32. Retable provenant de l'abbaye de Stavelot (détails), Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

Fig. 33. Pied de chandelier, Prague, cathédrale.
Fig. 34. Statuette équestre provenant de Tigring, Klagenfurt, musée.
Fig. 35. Statuette, Site et Musée romains d'Avenches.
Fig. 36. Diane, Châlon-sur-Saône.
Fig. 37. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, 1181.
Fig. 38. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, revers de la plaque de Joseph jeté dans le puits.
Fig. 39. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, revers de la scène des Enfers.
Fig. 40. Reliquaire de saint Berchaire, photomontage d'après P. C. Claussen 1978 à partir des feuillets d'ivoire conservés et du dessin reproduit par dom Martène et Durand.
Fig. 41. Feuillet des Nicomaque, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.
Fig. 42. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, la reine de Saba (détail).
Fig. 43. Feuillet des Symmaque, Londres, Victoria and Albert Museum.
Fig. 44. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Crucifixion (détail).
Fig. 45. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi.
Fig. 46. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).
Fig. 47. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, les hommes à la branche de raisin (détail).
Fig. 48. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Cène, Judas (détail).
Fig. 49. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, cathédrale, Habakuk (détail).
Fig. 50. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, cathédrale, médaillon (détail).
Fig. 51. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).
Fig. 52. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Traversée de la mer Rouge.
Fig. 53. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Samson et le lion.
Fig. 54. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).
Fig. 55. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, la reine de Saba en visite chez Salomon.
Fig. 56. Sculpture d'une femme, Agen, musée des Beaux-Arts.
Fig. 57. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Adoration des rois mages.
Fig. 58. Jupiter provenant de Feurs, Lyon, musée gallo-romain.
Fig. 59. Femme et jeune fille, groupe sculpté provenant d'Apt (Vaucluse), Chatsworth house, Angleterre.
Fig. 60. Déesses provenant du Parthénon, Londres, British Museum.
Fig. 61. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Nativité du Christ.
Fig. 62. Sarcophage représentant Ariane provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).
Fig. 63. Sarcophage représentant Ariane provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).
Fig. 64. Sarcophage représentant Séléné et Endymion provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).
Fig. 65. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Elie emporté par le chariot de feu.
Fig. 66. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Résurrection des morts.
Fig. 67. Sarcophage, Copenhague, Glyptothèque NY Carlsberg.
Fig. 68. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Passage de la mer Rouge.
Fig. 69. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Nativité de Samson.
Fig. 70. Sarcophage provenant du Chiarone, Paris, musée du Louvre.
Fig. 71. Nicolas de Verdun, reliquaire, Tournai, cathédrale (détail).
Fig. 72. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Plaies d'Egypte.

Fig. 73. Sarcophage, Vatican, Palais du Belvédère.
Fig. 74. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Ascension.
Fig. 75. Tête provenant du palais archiépiscopal de Vienne.
Fig. 76. Sosokles, gemme à tête de Méduse, Londres, British Museum.
Fig. 77. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Ascension (détail).
Fig. 78. Camée représentant une tête d'un romain, Alnwick, château.
Fig. 79. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Entrée à Jérusalem.
Fig. 80. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Hommes à la grappe de raisin.
Fig. 81. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Jonas et la baleine.
Fig. 82. Ménologe de Basile II, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 280 et Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Samson portant les portes de Gaza (détail).
Fig. 83. Evangéliaire de Goslar, Goslar, hôtel-de-ville, fol. 45r°.
Fig. 84. Codex du prophète Isaïe, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 755, fol. 107r° et Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, les anges chez Abraham.
Fig. 85. Psautier de Paris, Paris, BnF, grec 139, fol. 419v°.
Fig. 86. *L'Echelle du Paradis*, Athos, Stauronikita, cod. gr. 50, fol. 126r°.
Fig. 87. Monreale, cathédrale, construction de l'arche de Noé (détail).
Fig. 88. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Circoncision du Christ.
Fig. 89. Ménologe de Basile II, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 1613, Circoncision.
Fig. 90. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Baptême du Christ.
Fig. 91. Statuette de Mars provenant de Reims, Paris, musée du Louvre.
Fig. 92. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Annonciation.
Fig. 93. Sarcophage provenant de Santa Maria Maggiore à Rome, Londres, British Museum.
Fig. 94. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Jean-Baptiste ; Gemme de Mars et Vénus, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale.
Fig. 95. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Crucifixion.
Fig. 96. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, le Christ aux limbes.
Fig. 97. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale.
Fig. 98. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Aaron.
Fig. 99. Buste d'homme romain, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 100. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Daniel.
Fig. 101. Buste de Marc Aurèle, Avenches, musée romain.
Fig. 102. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Abdias.
Fig. 103. Buste de Diogène, Rome, musée du Capitole.
Fig. 104. Buste de Diogène, Rome, musée du Capitole, vue de profil ; Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Abdias, vue de profil.
Fig. 105. Buste de Diogène, Aix-en-Provence, musée Granet.
Fig. 106. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Jonas.
Fig. 107. Buste de Vespasien, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.
Fig. 108. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon.
Fig. 109. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Ange.
Fig. 110. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Simon.
Fig. 111. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Barthélemy.

Fig. 112. Monument funéraire, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.
Fig. 113. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, 1205.
Fig. 114. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, 1205.
Fig. 115. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Fuite en Egypte, Joseph (détails).
Fig. 116. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Moïse.
Fig. 117. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Baptême, Jean-Baptiste (détail).
Fig. 118. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Annonciation.
Fig. 119. Statuette d'Isis, Paris, musée du Louvre.
Fig. 120. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Baptême, ange (détail).
Fig. 121. Suppliante Barberini, Paris, musée du Louvre.
Fig. 122. Tête féminine, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 123. Moïse et un prophète, Oxford Ashmolean Museum.
Fig. 124. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, tympan, détail.
Fig. 125. Les quatre éléments, Munich, Bayerisches Nationalmuseum.
Fig. 126. Tête en bronze, Bruxelles, musées royaux d'art et d'histoire.
Fig. 127. Tête en pierre, Bonne, Rheinisches Landesmuseum.
Fig. 128. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussure, détail.
Fig. 129. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussure, détail.
Fig. 130. Statuette de la Vierge, Fribourg-en-Brisgau, Université.
Fig. 131. Statuette de la Vierge, Baltimore, Walters Art Gallery.
Fig. 132. Statuette de Junon, Vienne, Kunsthistorischesmuseum.
Fig. 133. Hugo d'Oignies, Plat de l'Evangéliaire d'Oignies, Namur, Trésor d'Oignies, Christ en Majesté (détail).
Fig. 134. Hugo d'Oignies, Phylactère de saint Hubert, revers, Namur, Trésor d'Oignies.
Fig. 135. Hugo d'Oignies, Second phylactère de saint André, revers, Namur, Trésor d'Oignies.
Fig. 136. Hugo d'Oignies, Phylactère de saint Martin, revers, Namur, Trésor d'Oignies.
Fig. 137. Hugo d'Oignies, Phylactère de sainte Marguerite, revers, Namur, Trésor d'Oignies.
Fig. 138. Bras reliquaire de Charlemagne, Paris, musée du Louvre.
Fig. 139. Coupe baptismale de Frédéric Barberousse, Berlin, Kunstgewerbemuseum.
Fig. 140. Plaques de la couronne de lumière, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.
Fig. 141. Châsse de Charlemagne, Aix-la-Chapelle, chœur de la cathédrale, Paul (détail).
Fig. 142. Aquamanile en forme de buste, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.
Fig. 143. Tombe de Caius Deccius, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale.
Fig. 144. Fragment de statue, anciennement musée de Toulouse, perdu.
Fig. 145. Sarcophage de saint Juste, disparu.
Fig. 146. Mozac, abbaye, chapiteau, Jonas jeté à la baleine.
Fig. 147. Sarcophage provenant de Husillos, Madrid, musée archéologique.
Fig. 148. Jaca, cathédrale San Pedro, chapiteau.
Fig. 149. Benedetto Antelami, Déposition de la Croix, cathédrale de Parme, bras sud du transept, 1178.
Fig. 150. Benedetto Antelami, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central, Ezéchiel.
Fig. 151. Benedetto Antelami, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central, David.
Fig. 152. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, mois de février.

Fig. 153. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, portail nord, archange.
Fig. 154. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, portail nord, archange (détail).
Fig. 155. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail de droite, tympan.
Fig. 156. Germigny-l'Exempt, église paroissiale, tympan.
Fig. 157. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussures, prophète.
Fig. 158. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, voussures, élu.
Fig. 159. Reims, Saint-Remi, nef, console, Daniel.
Fig. 160. Reims, Saint-Remi, nef, console, Jérémie.
Fig. 161. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, voussures, élu.
Fig. 162. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussures, prophète.
Fig. 163. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, Annonciation, plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 164. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, Sibylle.
Fig. 165. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, *Idolatria* et *Fides*.
Fig. 166. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, nouvelle Eve.
Fig. 167. Reims, Saint-Remi, nef, console, Moïse.
Fig. 168. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon.
Fig. 169. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Paul.
Fig. 170. Reims, Saint-Remi, nef, console, Ezéchiel.
Fig. 171. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Jean et Barthélemy.
Fig. 172. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale.
Fig. 173. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale, détail, saint Thomas.
Fig. 174. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale, détail, saint Jacques.
Fig. 175. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, l'Arithmétique.
Fig. 176. Sarcophage de la famille Pignati, Ravenne.
Fig. 177. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, Vertu avec tête ajoutée, 1974 (d'après Irene Plein, *Die frühgothische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster, Thema Verlag, 2005).
Fig. 178. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, la Dialectique.
Fig. 179. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, la Musique.
Fig. 180. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, tympan (détail).
Fig. 181. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, vierge folle.
Fig. 182. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, vierge sage.
Fig. 183. Fragment de statue, Vienne, musée archéologique.
Fig. 184. Statue, Arles, musée lapidaire.
Fig. 185. Danseuse, bronze, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale.
Fig. 186. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, tympan (détail), Salomé.
Fig. 187. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, détail.
Fig. 188. Pierre tombale, Sens, musée municipal.
Fig. 189. Divinité assise, Sens, musée municipal.
Fig. 190. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, soubassements, détails, figures des arts libéraux.
Fig. 191. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, voussures, rêve de Pépin.
Fig. 192. Stèle, Sens, musée.

Fig. 193. Relief d'Ulysse et Calchas, Sens, musée municipal.
Fig. 194. Tête provenant de la cathédrale, Sens, musée municipal.
Fig. 195. Frise, provenant des thermes, Sens, musée municipal.
Fig. 196. Vasque, basilique Saint-Denis, musée lapidaire.
Fig. 197. Vasque, basilique Saint-Denis, musée lapidaire (détails).
Fig. 198. Autel de Gabies, Paris, musée du Louvre.
Fig. 199. Braine, Saint-Yved, portail de la façade occidentale, voussures (détail).
Fig. 200. Braine, Saint-Yved, façade occidentale, tympan, Couronnement de la Vierge.
Fig. 201. Braine, Saint-Yved, façade occidentale, linteau, Dormition (détail).
Fig. 202. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail est, ébrasement de droite, Visitation.
Fig. 203. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail ouest, ébrasement de gauche, Balaam, la reine de Saba, Salomon.
Fig. 204. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, voussures, arbre de Jessé (détail).
Fig. 205. Fragment du jubé, Nativité, Chartres, cathédrale Notre-Dame.
Fig. 206. Fragment du jubé, tête de roi, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art.
Fig. 207. Buste, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 208. Fragment du jubé de la cathédrale de Chartres, tête d'Hérode, collection privée.
Fig. 209. Agrippa, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 210. Fragment d'un pilastre, Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 13902.
Fig. 211. Colonne, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, inv. 64.731.1.
Fig. 212. Fragment de bas-relief, Chalon-sur-Saône, église Saint-Vincent, cloître.
Fig. 213. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, contrefort, relief de Job.
Fig. 214. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassement (détail).
Fig. 215. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassement.
Fig. 216. Tête d'apôtre provenant de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, Chicago, Art Institute.
Fig. 217. Statue d'apôtre acéphale provenant de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, Paris, musée Carnavalet.
Fig. 218. Tête d'apôtre provenant des ébrasements du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Sens, Sens, musée municipal.
Fig. 219. Tête d'apôtre ou d'ange, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.
Fig. 220. Fragment de statue, Fréjus, musée.
Fig. 221. Statue féminine, Olympie, musée archéologique.
Fig. 222. Athènes, Parthénon, métope nord n° 32, Athéna et Héra.
Fig. 223. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, trumeau, Beau-Dieu.
Fig. 224. Statue de Mausole du monument funéraire d'Halicarnasse, Londres, British Museum.
Fig. 225. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de gauche, prophète Melchisédech (photo de 1941).
Fig. 226. Copie romaine du buste du temple d'Héphaïstos d'Athènes, Vatican, musée Chiaramonti.
Fig. 227. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, ébrasement de droite, Pierre (détail).
Fig. 228. Antonin le Pieu, Rome, musée national.
Fig. 229. Antonin le Pieu, bronze, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 230. Tête, Paris, musée Rodin.
Fig. 231. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, tympan, Jugement dernier.
Fig. 232. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, tympan (détail).
Fig. 233. *Venus pudica*, Fribourg, musée d'art et d'histoire.
Fig. 234. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation.
Fig. 235. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation, Vierge (détail).
Fig. 236. Apollon, Vaison-la-Romaine, musée archéologique.
Fig. 237. Reims, cathédrale Notre-Dame, chevet, ange à l'encensoir.
Fig. 238. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation, Elisabeth (détail).
Fig. 239. Tête d'homme, Athènes, musée national archéologique.
Fig. 240. Tête de femme âgée, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.
Fig. 241. Tête de vieille femme ivre, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 242. Buste féminin, Athènes, musée national archéologique.
Fig. 243. Femme acéphale, Rome, musée des Thermes.
Fig. 244. Athéna, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 245. Relief représentant une amazonomachie, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 246. Vulcain, terre cuite, localisation inconnue.
Fig. 247. Vulcain, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 248. Reims, cathédrale Notre-Dame, tour nord-est, roi dit « Philippe Auguste » (photo de 1941).
Fig. 249. Reims, cathédrale Notre-Dame, voussure de la rose sud.
Fig. 250. Figurine, bronze, Paris, musée du Louvre.
Fig. 251. Sarcophage du triomphe de Bacchus, Bedfordshire, abbaye de Woburn.
Fig. 252. Agrippa, Paris, musée du Louvre (profil).
Fig. 253. Agrippa, Paris, musée du Louvre (face).
Fig. 254. Reims, cathédrale Notre-Dame, bras sud du transept, console.
Fig. 255. Reims, cathédrale Notre-Dame, chœur, console.
Fig. 256. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, pilier nord, spectateur au nez aquilin.
Fig. 257. Reims, cathédrale Notre-Dame, rose sud, contrefort gauche, roi.
Fig. 258. Reims, cathédrale Notre-Dame, écoinçon, homme de profil.
Fig. 259. Copie du Diadumène de Polyclète, Athènes, musée national archéologique.
Fig. 260. Réplique du Diadumène, Londres, British Museum.
Fig. 261. Reims, cathédrale Notre-Dame, rose sud, Eglise.
Fig. 262. Reims, Synagogue provenant de la rose sud de la cathédrale, dépôt lapidaire.
Fig. 263. Tombe de Clément II, Bamberg, cathédrale, transept nord.
Fig. 264. Tombe de Clément II, Bamberg, cathédrale, transept nord (détail).
Fig. 265. Statue féminine provenant du jubé, Freiberg, cathédrale.
Fig. 266. Statue féminine, Winchester, cathédrale.
Fig. 267. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur.
Fig. 268. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Christ.
Fig. 269. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Jean.
Fig. 270. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Philippe.
Fig. 271. Auguste, verre, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 272. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur.
Fig. 273. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur, Vierge et Pierre.
Fig. 274. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur, Paul.
Fig. 275. Chaire de l'évêque Maximien, Ravenne, cathédrale.
Fig. 276. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 56v°, Sophonie.
Fig. 277. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 41v°, Michée.
Fig. 278. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 51v°, Habakuk.
Fig. 279. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 61v°, Aggée.
Fig. 280. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).
Fig. 281. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).
Fig. 282. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).
Fig. 283. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).
Fig. 284. Isaac Brun, gravure, 1617, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.
Fig. 285. Eglise, provient du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.
Fig. 286. Synagogue, provient du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.
Fig. 287. Synagogue (inversée), dessin de Daniel Thurre d'après un détail de la châsse de l'abbé Nantelme, trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune.
Fig. 288. Chartres, cathédrale Notre-Dame, porche nord.
Fig. 289. Fortune, Lyon, musée gallo-romain.
Fig. 290. Déesse Hygie, Rouen, musée départemental des Antiquités.
Fig. 291. Réplique de l'Athéna de Myrone, trouvée à Chiragan, Toulouse, musée Saint-Raymond.
Fig. 292. Sosikles, Amazone blessée, Rome, musée du Capitole.
Fig. 293. Strasbourg, cathédrale, transept sud, tympan, Couronnement de la Vierge.
Fig. 294. Strasbourg, cathédrale, transept sud, tympan, Dormition.
Fig. 295. Sarcophage, détail des Amazones, Rome, musée du Capitole.
Fig. 296. Psautier de Paris, Paris, BnF, grec 139, fol. 419v° (détail).
Fig. 297. Chapiteau, Nîmes, musée lapidaire.
Fig. 298. Jean d'Orléans, Parement de Narbonne, Paris, musée du Louvre.
Fig. 299. Crucifixion, vers 1400, Fribourg-en-Brisgau, musée des Augustins.
Fig. 300. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept.
Fig. 301. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).
Fig. 302. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).
Fig. 303. Athlète, Sens, musée municipal.
Fig. 304. Fragment d'un athlète, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.
Fig. 305. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).
Fig. 306. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept, le Christ.
Fig. 307. Jupiter assis, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 308. Colonne, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 309. Colonne, Cologne, musée romain-germanique.
Fig. 310. *Hortus deliciarum*, BnF, Cabinet des Estampes, Calque Bastard, Ad. 144a, fol. 74, Couronnement de l'Eglise par le Christ.
Fig. 311. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).

Fig. 312. Evangéliaire de Spire, Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Bruchsal, 1, fol. 31r°.
Fig. 313. Jean (détail) provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.
Fig. 314. Buste d'Ammon retrouvé à Bagnols, Avignon, musée Calvet.
Fig. 315. Moïse provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.
Fig. 316. Fragment de statue, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.
Fig. 317. Wells, cathédrale, façade occidentale, Couronnement de la Vierge.
Fig. 318. Wells, cathédrale, transept sud, intérieur, chapiteau, *Spinario*.
Fig. 319. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 15r°.
Fig. 320. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 321. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, Nativité, plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 322. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 34r°, Dormition.
Fig. 323. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 324. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 18v°, Fuite en Egypte.
Fig. 325. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 326. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 29r°.
Fig. 327. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 10v°, Anges chez Abraham.
Fig. 328. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.
Fig. 329. Laon, cathédrale Notre-Dame, vitrail, Fuite en Egypte.
Fig. 330. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 33r°, Jugement dernier.
Fig. 331. Médaille de Magnence, Londres, British Museum et Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 25r°, Arrestation du Christ (détail).
Fig. 332. Daphni, monastère, mosaïque, Ange de l'Annonciation.
Fig. 333. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 16v°, Annonce aux bergers.
Fig. 334. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, trois Hébreux dans la fournaise.
Fig. 335. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, Daniel dans la fosse aux lions.
Fig. 336. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, *Traditio legis*.
Fig. 337. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, Moïse et les tables de la loi.
Fig. 338. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 31r°.
Fig. 339. Thessalonique, église Sainte-Sophie, mosaïque de la coupole, Ascension (détail).
Fig. 340. *Hortus deliciarum*, BnF, Cabinet des Estampes, calque Bastard, Ad. 144a, fol. 167, l'Ascension.
Fig. 341. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 23r°, Cène.
Fig. 342. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 27r°, Crucifixion.
Fig. 343. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 13r°, Moïse et les tables de la loi (détail).
Fig. 344. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 30v°, Marie-Madeleine et les apôtres (détail).
Fig. 345. Monreale, cathédrale, mosaïque de la nef (détail).
Fig. 346. Canterbury, cathédrale, vitrail, Mathusalem.

Fig. 347. Michel-Ange, détail du tombeau du pape Jules II, Moïse, Rome, San Pietro in Vincoli, 1513-1516.
Fig. 348. Canterbury, cathédrale, vitrail, rois mages.
Fig. 349. Salomon et la reine de Saba ; David et Salomon, vitrail, Strasbourg, cathédrale, transept nord (emplacement original indéterminé).
Fig. 350. Figurine, bronze, Paris, musée du Louvre.
Fig. 351. Monreale, cathédrale, chapiteau.
Fig. 352. Hildesheim, église Saint-Michel, plafond.
Fig. 353. Centuromachie, métope provenant du Parthénon, Londres, British Museum.
Fig. 354. Frise des Panathénées provenant du Parthénon, Londres, British Museum.
Fig. 355. Athènes, petite métropole.
Fig. 356. Sculpture provenant du temple de Zeus à Olympie, Olympie, musée archéologique.
Fig. 357. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail sud, socle.
Fig. 358. Relevé de la porte de Reims d'après Emile Espérandieu.
Fig. 359. Amiens, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail gauche, ébrasement gauche.

INTRODUCTION

Le titre de cet ouvrage met en corrélation deux périodes: l'Antiquité et les décennies autour de 1200. D'emblée, cela suppose un phénomène de renaissance médiévale, à l'instar des époques carolingienne, ottonienne, frédéricienne ou encore du retour paléochrétien à Rome au moment de la réforme grégorienne. Le style 1200 est bien connu, d'une part en raison de l'intégration d'un corpus d'œuvres de grande qualité et d'autre part du fait de sa diffusion dans les chantiers des cathédrales gothiques: Sens, Laon, Chartres, Strasbourg, Paris, ou encore Reims. Sa particularité, qui lui vaut l'intérêt suscité auprès des historiens de l'art médiévistes, réside dans un retour marqué aux formes et aux principes stylistiques de l'Antiquité classique. Les recherches entreprises durant la deuxième moitié du XX^e^ siècle ont permis de définir chronologiquement et géographiquement ce phénomène, de le nommer et de dresser ses caractéristiques principales. Ainsi, le style 1200, ou *Muldenfaltenstil* selon une appellation plus ancienne et germanique, surgit dans la vallée de la Meuse vers 1180 sous l'impulsion de l'orfèvre Nicolas de Verdun et connaît ses dernières importantes manifestations en sculpture à Reims et à Strasbourg peu avant 1225. Il touche la majeure partie de la production artistique au nord de l'Europe, puisqu'il se diffuse très rapidement dans la région du Rhin, dans le nord de la France, dans les territoires germaniques et en Angleterre.

Le principal ingrédient du style 1200 est la reprise d'œuvres antiques, au point qu'il est parfois nommé style antiquisant ou classicisant. Paradoxalement, aucune étude méthodique n'a été entreprise – malgré quelques apports importants de certains chercheurs – dans la recherche de modèles et dans la compréhension des modalités de ce retour à l'Antiquité. De même, la question de la localisation des sources n'est à l'heure actuelle toujours pas résolue. Jean Wirth, dans l'*Image à l'époque gothique*, souligne que «l'imitation directe de l'art antique au Moyen Âge n'a jamais été étudiée systématiquement et qu'il reste sans doute beaucoup de découvertes […] à faire».[1] Déjà quarante-trois ans auparavant, Louis Grodecki écrivait que l'étude du style antiquisant des années 1200 «demeure une des plus importantes et des plus urgentes tâches de l'histoire de l'art médiéval».[2] Notre travail ne prétend pas résoudre toutes les questions liées au phénomène de retour à l'antique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, mais nous souhaitons contribuer à la recherche des types de modèles utilisés par les artistes durant cette période en apportant quelques éléments de réponse aux modalités et aux intentions qui sous-tendent ce processus. Au préalable, nous proposons une réflexion sur la notion d'imitation au Moyen Âge afin de comprendre comment les artistes se réfèrent à une œuvre dans le processus artistique. Puis, nous procéderons par technique artistique (orfèvrerie, sculpture, peinture) en considérant les œuvres les plus antiquisantes du corpus et en tentant de déceler les sources antiques pour chacune d'elles. Cette répartition correspond au développement chronologique du style 1200, qui apparaît vers 1180 en orfèvrerie, avant de se diffuser en sculpture puis en peinture au tournant du siècle. Nous terminerons par une réflexion générale sur l'imitation autour de 1200.

1. J. WIRTH 2008, p. 142.
2. L. GRODECKI 1965, p. 138 (p. 436 de la réédition de 1991).

Historiographie

Moyen Âge et Antiquité

Dans les années 1930, les travaux pionniers d'Erwin Panofsky et de Fritz Saxl (1933), de Jean Adhémar (1939) et de Jean Seznec (1940) ont démontré la survivance ininterrompue de l'Antiquité durant le Moyen Âge et la conscience accrue d'une dette envers le passé.[3] La vivacité du lien avec l'Antiquité s'est exprimée sous des formes diverses selon les périodes, exacerbée par les vestiges antiques conservés avant les actions dévastatrices des hommes depuis le XVI^e siècle. Le titre aphoristique de l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *Renaissance and renascences in Western art* (1960) révèle la continuité qui s'établit entre l'Antiquité et le Moyen Âge: il n'y a pas de rupture, contrairement à ce qu'affirmèrent les hommes du XV^e siècle.[4] Cependant, les modalités du retour au passé se basent, selon lui, sur un principe dichotomique entre la forme et le sujet classiques. Ce qu'il nomme «principe de disjonction» s'applique presque sans exception depuis le milieu jusqu'à la fin du Moyen Âge et serait une attitude consciente des artistes qui s'efforcent d'investir la forme classique d'une signification chrétienne et à l'inverse de présenter un thème classique sous une forme contemporaine.[5] Par exemple, un Jupiter sera revêtu de vêtements contemporains tandis que des vêtements classiques seront destinés à des personnages bibliques. Jean Wirth apporte quelques nuances à ce principe en remarquant qu'il s'agit essentiellement d'une dichotomie entre l'appartenance au siècle ou au sacré; un vêtement contemporain signale l'appartenance au monde profane tandis qu'un vêtement antiquisant sera dévolu plutôt aux personnages bibliques.[6] Si cette dichotomie se vérifie effectivement dans la période qui nous concerne, il semble qu'elle soit moins le fruit d'une attitude consciente visant à prendre une distance vis-à-vis du paganisme antique que la marque d'une opposition entre le sacré et le siècle.

Jean Adhémar, dans son ouvrage magistral, fruit de sa thèse de doctorat, répertorie les thèmes et les motifs artistiques repris de l'Antiquité durant la période romane pour conclure à l'apogée des réminiscences classiques au XII^e siècle. Cet âge d'or est immédiatement suivi d'un déclin du lien avec l'Antiquité, malgré quelques persistances dans certains centres. La particularité du regard porté sur l'Antiquité au XII^e siècle est relevée dès 1927 par Charles Homer Haskins qui met en lumière «La Renaissance du XII^e siècle» à travers l'omniprésence des références antiques dans les textes du nord de la France.[7] Malgré l'ancienneté du travail de Jean Adhémar, la perspicacité de ce dernier et l'ampleur de l'étude menée en font toujours une référence indispensable. Les travaux des chercheurs rattachés à l'Institut Warburg ont fourni les clés de réflexion et la base de toutes les études ultérieures. L'importance de la bibliographie abordant les survivances antiques durant le Moyen Âge dans les décennies qui suivent permet de mesurer l'ampleur de l'intérêt et des apports nécessaires sur le sujet. A la suite des travaux des auteurs susmentionnés, une quantité innombrable d'études a paru sur des questions plus particulières, autant de la part des historiens de la littérature que de celle des historiens de l'art. Richard Hamann-MacLean, en 1949-1950, complète le travail de Jean Adhémar en insistant sur la fonction didactique de l'héritage antique qui sert d'objet d'étude.[8] En distinguant les différentes formes d'appropriation d'œuvres antiques (la récupération, la copie, l'imitation,

3. E. PANOFSKY, F. SAXL (1933) 1990; J. ADHEMAR (1939) 2005; J. SEZNEC (1940) 1980.

4. E. PANOFSKY 1960. La traduction française est parue sous le titre *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* en 1976.

5. E. PANOFSKY (1960) 1976, p. 76 et ss.

6. J. WIRTH, 1999, p. 286-289.

7. C. H. HASKINS 1927. A sa suite, le milieu anglo-saxon s'empare du sujet: entre autres, W. A. NITZE 1948; E. M. SANFORD 1951; C. BROOKE 1969; *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century* 1991. Cependant, la dernière étude est issue de l'université de Paris. L'historien J. VERGER 1996, retrace la manière dont le sujet a été traité depuis Charles Homer Haskins en nuançant les propos de ce dernier qui sous-estima la multiplicité des facettes de cette renaissance.

8. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50.

l'assimilation iconographique), il met en avant la continuité entre le monde antique et le monde médiéval et remarque, comme son prédécesseur, la prépondérance de la ville de Reims en tant que centre de l'étude de l'antique dès la fin du XII[e] siècle. Les années 1940 et 1950 sont marquées par un engouement productif pour les relations artistiques entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Pierre Francastel suit également les traces d'Adhémar par l'étude des influences antiques à l'époque romane, mais en se concentrant sur l'architecture afin de combler une lacune laissée par son prédécesseur.[9] Hermann Schnitzler fait paraître un ouvrage (1949) sur le renouveau antique dans l'art médiéval sous la forme d'une synthèse allant de l'époque carolingienne à Nicola Pisano.[10] Puis, Heinz Ladendorf (1953) offre un aperçu des liens avec l'Antiquité durant les époques médiévale et moderne.[11] Les travaux sur le sujet se sont succédé, portant soit sur une période déterminée, soit sur une technique particulière, soit encore sur un comportement spécifique, tels le remploi d'objets antiques, la copie ou l'imitation de modèles. Salvatore Settis, parmi d'autres, a largement contribué à l'étude de la continuation de l'Antiquité durant la période médiévale et s'est plus particulièrement penché sur le procédé des remplois, de sarcophages par exemple.[12]

Depuis le début des années 2000, on observe un regain d'intérêt considérable pour le thème des liens qu'entretient le monde médiéval avec le passé antique. Le nombre de colloques organisés sur ce sujet témoigne de cet enthousiasme renouvelé. En 2004, un colloque se tient à Beaulieu-sur-Mer sur *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*.[13] Le colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3 en 2005 est consacré à la réception et à la représentation de l'Antiquité.[14] La même année, le colloque annuel international d'art roman d'Issoire, ainsi que les Journées romanes de Saint-Michel de Cuxa en 2007, porte sur l'Antiquité dans l'art roman.[15] En 2008, une exposition met en avant la renaissance dans l'art italien, de Frédéric II à Andrea Pisano,[16] tandis que des journées doctorales à Münster abordent ce thème de manière large.[17] L'année suivante, l'Université de Caen organise un colloque sur *L'historiographie médiévale normande et ses sources antiques*[18] et, finalement, l'Université de Lausanne consacre en 2011 un colloque et un programme de spécialisation en master sur la récupération des figures antiques durant le Moyen Âge.[19] De plus, diverses publications récentes démontrent le succès que connaît ce thème. Dans le domaine de la littérature, Aimé Petit, après avoir consacré sa thèse de doctorat sur ce qu'il nomme à bon escient les romans d'Antiquité,[20] a traduit et édité le *Roman d'Eneas* ainsi que le *Roman de Thèbes*,[21] témoignant de l'attention que ces textes suscitent à nouveau. Jean-Yves Tilliette, qui a en outre travaillé sur la réception médiévale des œuvres d'Ovide et de Virgile, rédige une synthèse sur le sujet dans le *Dictionnaire du Moyen-Age*[22] ainsi qu'un exposé plus développé sur le rapport des auteurs

9. P. FRANCASTEL (1942) 1970.
10. H. SCHNITZLER 1949.
11. H. LADENDORF 1953.
12. *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo* 1983; *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, dir. Salvatore Settis, 3 vol., Turin, G. Einaudi, 1984-1986; S. SETTIS 1988; S. SETTIS 1993; S. SETTIS 1994, p. 250-260; S. SETTIS 1997 et finalement S. SETTIS 2008, p. 13-31.
13. *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental* 2005.
14. *Bien dire et bien aprandre* 2006.
15. *L'Antiquité dans l'art roman* 2005; *Actualité de l'art antique dans l'art roman* 2008.
16. *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana da Federico II ad Andrea Pisano* 2008.
17. *Kontinuität und Konfrontation. Antike Traditionen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 23-25 avril 2008, université de Münster.
18. *L'historiographie médiévale normande et ses sources antiques*, colloque international du 7 au 10 octobre 2010, centre culturel international de Cerisy et Scriptorial d'Avranches, dirigé par Pierre Bauduin et Marie-Agnès Lucas-Avenel.
19. *Actualiser le passé: l'Antiquité entre Moyen Âge et modernité*, titre du master de spécialisation proposé par le Centre d'études médiévales et post-médiévales et *Actualiser le passé: les figures antiques au Moyen Âge*, colloque international du 13 au 14 mai 2011, université de Lausanne. Voir la publication des actes *Actualiser le passé* 2012.
20. A. PETIT 1985.
21. *Le Roman d'Eneas* 2005; *Le Roman de Thèbes* 2008.
22. J.-Y. TILLIETTE 2002.

médiévaux avec leurs prédécesseurs antiques.[23] La mise au point historiographique de Francine Mora en 2005, parue dans le numéro jubilaire de *Perspectives médiévales*, se justifie par l'ampleur des travaux menés jusqu'alors.[24] En histoire de l'art, et pour ne citer que quelques-unes des récentes publications, Sophie Balace s'intéresse aux influences antiques dans l'art mosan pour conclure à l'expression du style 1200 comme l'apogée d'un processus qui a mûri tout au long du XII^e siècle.[25] Willibald Sauerländer revient sur le style antiquisant de Reims et l'ancre dans le contexte de la dispute entre «anciens» et «modernes»,[26] Marc Gil étudie la diffusion du style 1200 à travers les sceaux[27] tandis que Fabienne Joubert remet d'actualité l'hypothèse d'une influence de l'art grec antique sur la sculpture gothique.[28] Jean Wirth nie, quant à lui, les hypothèses tendant à systématiser l'intermédiaire byzantin au détriment d'œuvres romaines dans la mise en place du style antiquisant des années 1200.[29] Cristina Maritano étudie la récupération de l'Antiquité dans le Piémont médiéval de la deuxième moitié du X^e siècle jusqu'à la fin du XIV^e siècle[30], et finalement, Marc Gil, Christine Descatoire et Marie-Lys Marguerite organisent une importante exposition à Paris et à Saint-Omer: «Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250» au printemps 2013.[31] Cette liste de travaux n'est de loin pas exhaustive, mais elle rend compte de l'intérêt du sujet à l'heure actuelle. Cette actualisation insistante, comme un effet de mode, sert probablement à contrer la méconnaissance persistante du grand public sur l'existence des survivances antiques durant le Moyen Âge, mais elle soulève également la multitude des problèmes irrésolus et la compréhension trop partielle du processus de récupération de l'Antiquité. Les études réalisées sont éparses, traitent de sujets variés, que ce soit au travers de l'histoire politique, de l'histoire de la littérature ou de l'histoire de l'art. Elles nous apprennent à quel point, peu importe le siècle, le sujet ou le point de vue considéré, le Moyen Âge s'est inscrit dans la continuité de l'Antiquité et combien les ruptures socio-politiques et religieuses du III^e siècle[32] n'ont pas jeté la culture antique dans l'oubli jusqu'au XV^e siècle. Cette culture a façonné et a pris part intégrante à l'activité médiévale. Les périodes de résurgences antiques volontaires sont plus fortes à certains moments et le XIII^e siècle marque, au nord de l'Europe, une distanciation par rapport à l'utilisation de modèles classiques, tandis qu'au même moment la récupération de l'art antique se fait insistante à la cour méridionale de Frédéric II.

Le style 1200

The Year 1200

L'étude des années 1200 est marquée par un événement majeur: l'exposition *The Year 1200* qui se déroula en 1970 au Metropolitan Museum of Art de New York, alors dirigé par Thomas P. F. Hoving. L'ampleur considérable de celle-ci, autant par le nombre d'œuvres exposées que par la quantité de spécialistes internationaux qui y participent, en fait une manifestation sans précédent. Jamais, en effet, une exposition aussi importante ne fut organisée sur l'art médiéval. Elle a lieu sur sol américain, mais la contribution de spécialistes renommés germaniques est

23. J.-Y. TILLIETTE 2006.
24. F. MORA 2005.
25. S. BALACE 2000.
26. W. SAUERLÄNDER 2003, p. 19-37.
27. M. GIL 2006.
28. F. JOUBERT 2006; F. JOUBERT 2008.
29. J. WIRTH 2007.
30. C. MARITANO 2008.
31. Au musée de l'hôtel Sandelin de Saint-Omer et musée national du Moyen Âge de Paris, du 4 avril au 1^er juillet 2013 et le catalogue de l'exposition *Une renaissance* 2013.
32. P. BROWN 1983.

majoritaire. Le succès est à la mesure des ambitions du commissaire de l'exposition Florens Deuchler, alors responsable du département de l'art médiéval du Metropolitan Museum et du Cloisters. Le public se rend massivement dans l'enceinte du musée admirer les trois cent trente-huit œuvres de toutes techniques confondues (sculpture, ivoire, orfèvrerie, émail, vitrail et enluminure) des années 1180 jusqu'aux années 1230. Parallèlement, plusieurs manifestations sont proposées: des conférences, des concerts ainsi que la projection d'un film sur la cathédrale de Chartres. De plus, l'organisation d'un imposant symposium permet de réunir certains des plus grands spécialistes de l'art des XII^e^ et XIII^e^ siècles qui traitent de sujets variés tels la théologie, les relations entre Byzance et l'Occident, la quatrième croisade, Nicolas de Verdun, la peinture murale, le psautier d'Ingeburge, les vitraux et la sculpture.[33]

La rédaction de l'intégralité du catalogue incomba à Konrad Hoffmann de l'université de Tübingen. Invité par Florens Deuchler, il arrive à New York en 1969 en disposant d'une année pour accomplir cette gargantuesque tâche. Bien évidemment, le résultat peut être soumis à diverses critiques qui furent formulées par Willibald Sauerländer.[34] Ce dernier regrette qu'un seul homme fût désigné pour ce travail trop conséquent en un laps de temps extrêmement limité. En plus des notions vagues incluses dans l'introduction et des difficultés manifestes pour définir clairement la production artistique des années 1200, l'historien de la sculpture pointe le doigt sur quelques erreurs précises dans les notices des œuvres. Néanmoins, dans l'ensemble, le travail réalisé est admirable et le catalogue rend compte de toutes les œuvres, pointant leurs caractéristiques principales. De plus, l'introduction tente de définir la spécificité de l'art des années 1200, en tâtonnant un peu faute d'études antérieures et de temps.

Donc, trois tomes sont issus de cet événement (les deux tomes du catalogue et le symposium) et des apports scientifiques importants en découlent: l'exposition est le point de départ des études sur l'art au tournant du XIII^e^ siècle. La production artistique entre 1180 et 1230 est définie et le rôle primordial du nord de l'Europe durant ces décennies mis en avant. En général, il est admis qu'Otto Homburger est le premier, en 1958, à distinguer un style particulier, qui n'est plus roman et pas encore gothique, se mettant en place dans la région de la Meuse vers 1180 avant de rayonner vers le Rhin, la région de l'Allemagne de l'ouest et l'Angleterre et qui se maintiendra jusqu'en 1250.[35] Or, peu avant lui, J. de Borchgrave d'Altena, dans une étude sur le Beau Christ du musée de Huy en Belgique, pressent qu'un style particulier voit le jour dans la région de la Meuse et se propage dans tout le nord de la France, en Angleterre et en Allemagne.[36] Otto Homburger parvient à la même conclusion en effectuant des parallèles entre certaines œuvres de ces régions. Il établit des liens entre l'Angleterre et Paris, plus particulièrement entre les miniatures de la Bible de Winchester[37] et le portail de la Vierge de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Il met aussi en avant le rapport stylistique entre le psautier d'Ingeburge et la sculpture chartraine (les porches du transept) et rémoise (le groupe de la Visitation et le portail du Jugement dernier au transept nord). Il perçoit le croisement des cultures anglaise, française et allemande dans la région de la Meuse. La publication d'Otto Homburger a ainsi permis de mettre en relation l'art de ces différentes régions du nord et de dégager un style dont le dénominateur commun est une réminiscence stylistique de l'Antiquité. L'auteur n'insiste cependant pas sur le caractère nettement caractéristique des drapés, ce qui le pousse à placer côte à côte des œuvres aussi dissemblables que les fonts baptismaux d'Hildesheim et l'évangéliaire de Goslar.

Ainsi la focalisation chronologique de l'exposition de New York a-t-elle permis de définir la production artistique des années 1200 et de pallier le manque d'études. De surcroît, le courant antiquisant du nord de l'Europe trouve un nom: le style 1200. L'adoption immédiate de cette

33. *The Year 1200. A Symposium* 1975.

34. W. SAUERLÄNDER 1971.

35. O. HOMBURGER 1958.

36. J. de BORCHGRAVE D'ALTENA 1951: « Un jour viendra où l'on reconnaîtra une originalité particulière à ces imagiers et le mérite d'avoir créé un style bien à eux; on se persuadera également que ce style influença le Nord de la France et se propagea en Angleterre, dans les régions baltiques et en Allemagne tout comme l'orfèvrerie de chez nous. » (p. 50).

37. C. DONOVAN 1993 date la Bible vers 1160.

terminologie et son adhésion unanime faisaient écho à l'absence de nomenclature adéquate.[38] Florens Deuchler, à plusieurs reprises, évoquait un style Philippe Auguste dont les dates de règne (1180-1223) coïncident scrupuleusement avec les limites chronologiques du style en question. Il tentait à cet effet de dégager des caractéristiques d'un art de cour. Il se rétracte partiellement en 1982, lors d'un colloque international consacré à Philippe Auguste, admettant l'impossibilité de faire dériver l'art du tournant du XIII^e^ siècle de l'action de ce monarque.[39] Diverses nomenclatures ont été avancées, mais aucune ne parvenait à saisir l'essence et la totalité des caractéristiques du style. Elles s'avéraient soit trop restrictives, soit inexactes: entre autres, style romano-gothique, style intermédiaire, style de transition, style antiquisant, style protogothique.[40] Le style 1200 se révéle être une étiquette convenable, suffisamment vague pour englober la multiplicité des facettes du phénomène.

L'introduction du catalogue de l'exposition relève les limites chronologique et géographique du courant stylistique qui s'observe entre l'ambon de Nicolas de Verdun achevé en 1181 et la sculpture des cathédrales de Chartres et de Reims (avant 1225) et qui se développe dans les régions du nord-ouest de l'Europe (la Meuse, l'Ile-de-France, la Champagne, l'Allemagne du sud et le sud-est de l'Angleterre). Nicolas de Verdun opère un changement stylistique inouï par rapport à l'art le précédant, tout en s'inscrivant dans la continuité de l'art mosan. La représentation de la figure humaine devient anatomiquement et proportionnellement correcte, le mouvement et la gestuelle acquièrent un dynamisme inégalé depuis la fin de l'Antiquité et la conception de la spatialité se veut plus cohérente. Les drapés souples et agités, désignés par le terme de *Muldenfaltenstil*, constituent le signe distinctif de ce style. Les critères mentionnés par Konrad Hoffmann pour définir l'art de Nicolas de Verdun sont «unité, mobilité, conception spatiale et animation de la figure humaine»,[41] éléments absents de l'art roman. Cette représentation novatrice du monde s'effectue par l'étude de modèles antiques qui serait non un but en soi mais un instrument.[42] En 1970, le style 1200 acquiert un nom, une définition et la reconnaissance de sa spécificité artistique. Malgré les évidentes marques antiquisantes des œuvres du style 1200, l'exposition ne parvient pas à établir des liens convaincants avec l'Antiquité, ni à élaborer un discours cohérent sur le procédé de reprise des œuvres du passé. Il s'agit là, à notre avis, d'une des failles les plus significatives de l'exposition. L'introduction du catalogue focalise l'attention sur l'emploi de modèles classiques autour des années 1200. Sur les trois cent trente-huit œuvres présentées, Konrad Hoffmann a identifié vingt objets empreints de tendances classicisantes, mais seules trois sont directement liées à un modèle précis. Le portrait d'Antonin le Pieux serait à l'origine de la tête sculptée du musée Rodin de Paris (Fig. 228, 230),[43] la tête royale de Chartres conservée à Brunswick (Fig. 206) présente des similarités avec un quelconque portrait de Néron[44] et une petite figurine en bronze de la Vierge aurait été inspirée d'une statuette en bronze de Junon (Fig. 131, 132).[45] Malgré l'insistance sur les références antiques intrinsèques à la définition du style 1200, aucun des intervenants n'approfondit l'étude du lien avec l'Antiquité. Ce paradoxe révèle l'ardeur de la tâche, qui suppose une connaissance de l'art médiéval autant que de l'art antique. Certaines études postérieures viendront en partie combler le déficit.

L'année 2010 marqua le quarantième anniversaire de cet événement. Il n'y eut pas de commémoration fracassante. Néanmoins, une session fut organisée lors du congrès annuel des études médiévales à Kalamazoo (Michigan) par Dorothy Glass. Intitulée «Revisiting the Year 1200» et présidée par Colum P. Hourihane, elle réunit le directeur du Metropolitan

38. L. GRODECKI 1980 (réédité dans *Le Moyen Âge retrouvé* 1985-1990).

39. F. DEUCHLER 1982.

40. *Ibid.*, p. 936 dresse la liste des désignations antérieures.

41. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, p. XXXIV.

42. *Ibid.*, p. XXXV.

43. *Ibid.*, cat. 16, p. 13.

44. *Ibid.*, cat. 24, p. 19.

45. *Ibid.*, cat. 80, p. 74-75.

Museum Peter Barnet, Thomas E.A. Dale, Nancy Wu, Adam R. Stead, Elizabeth Seras et nous-mêmes. L'objectif, qui tendait à la réactualisation des recherches sur les années 1200 en partant du catalogue de l'exposition, ne fut pas pleinement atteint. Nonobstant, la session eut le mérite de revenir sur l'importance de ce moment pour l'histoire de l'art tout comme pour la muséologie.[46] La session de Kalamazoo n'alla pas plus avant et ne parvient pas à pallier les manques dans les recherches menées en 1970.

Louis Grodecki

L'importante contribution de Louis Grodecki à l'exposition new-yorkaise, précédée de ses nombreuses études sur les vitraux des années 1200 au nord de la France dès les années 1960 et suivie de la rédaction de l'article «Style 1200» dans l'*Encyclopedia Universalis* en 1980, fait de lui l'un des protagonistes des recherches sur le sujet.[47] Celui-ci s'appuie sur la découverte d'Otto Homburger pour l'étendre dans le domaine du vitrail.[48] Louis Grodecki observe que le style commun au nord de l'Europe, qui selon lui s'oppose à l'art roman, disparaît entre 1224 et 1235 sous la poussée du gothique français, mouvement lui aussi motivé par une opposition (au style 1200). Dans l'art du vitrail, le mouvement s'amorce avec le maître de saint Chéron à Chartres, tandis qu'en sculpture, Paris, Amiens et la Champagne sont les centres initiateurs de ce changement.[49] Dans l'article de l'*Encyclopedia Universalis* (fruit de deux décennies d'études et excellent état de la question), il répertorie plusieurs œuvres qui comportent les caractéristiques du style 1200, à savoir un drapé souple dérivé d'influences classiques et byzantines. Il signale en outre l'hétérogénéité des œuvres de ce groupe et relève le caractère spécifique de l'art anglais. Les frontières géographiques de ce phénomène sont celles qu'Otto Homburger et l'exposition de New York avaient observées, bien que Louis Grodecki mentionne avec plus de clarté les centres principaux et leurs œuvres. Ses travaux ont considérablement concouru à défricher et à cerner le phénomène 1200 en constituant entre autres un corpus aussi bien en sculpture qu'en peinture et, dans une moindre mesure, en orfèvrerie. La mise en évidence de certaines caractéristiques communes des œuvres de l'Angleterre, de l'Allemagne ou du nord de la France à la même période est alors effectuée.

L'article de l'*Encyclopedia Universalis* de 1980 reste encore à l'heure actuelle la seule étude portant sur le style 1200 dans son ensemble. Ce fait surprend, car l'art du tournant du XIII^e^ siècle a très tôt joui d'une faveur particulière auprès des historiens de l'art médiéval, en raison de la qualité exceptionnelle des œuvres réalisées et de leur lien étroit avec l'Antiquité. Des études éparses portant sur un aspect, ou sur un groupe d'œuvres sont nombreuses, mais il n'existe curieusement pas de synthèse et de renouvellement de la question.

Style 1200 et Antiquité: état actuel des recherches

La recherche de modèles antiques ayant servi à la réalisation des œuvres du style 1200 s'est essentiellement concentrée sur l'ambon de Klosterneuburg, le reliquaire de Cologne et le groupe de la Visitation. Pour les œuvres de Nicolas de Verdun, l'art antique gréco-romain, l'art antique provincial, l'art paléochrétien, l'art byzantin, l'art carolingien, ainsi que l'art mosan du XII^e^ siècle ont été passés en revue par différents spécialistes qui établirent des rapprochements plus ou moins convaincants. En réalité, de l'ensemble du corpus des années 1200 présentant des tendances classicisantes, ce sont ces deux œuvres orfévrées qui ont apporté le plus de résultats dans la recherche des sources. Quatre spécialistes se distinguent particulièrement: Hermann Fillitz, Richard Hamann-MacLean, Peter Cornelius Claussen et finalement un

46. Deux ans auparavant, F. DELL'ACQUA 2008 avait déjà retracé le déroulement de l'exposition ainsi que ses apports.

47. L. GRODECKI, 1980. Ses articles sont réunis dans *Le Moyen Âge retrouvé* 1986.

48. L. GRODECKI (1960) 1991.

49. L. GRODECKI 1978, p. 43-64 (réédité dans *Le Moyen-Âge retrouvé*, 1986).

étudiant de celui-ci, Samuel Vitali.[50] Les deux derniers approfondissent la question des sources chez Nicolas de Verdun et permettent d'aboutir à la découverte de modèles certainement utilisés par l'orfèvre qui seraient à l'origine de sa maîtrise de la représentation de la figure humaine et d'une spatialité plus convaincante.[51] Leur contribution à l'étude du style 1200 s'avère fondamentale. La plupart des auteurs s'accordent à considérer que les sources antiques proviennent des abords de la Meuse. Cependant, ils ne proposent pas de modèles, mais se contentent de signaler que ceux-ci ne peuvent être identifiés avec certitude, étant donné que Nicolas les absorbe complètement en les mélangeant à des références carolingiennes, byzantines et mosanes pour façonner un style qui lui est propre.[52] Pour la sculpture de la cathédrale de Reims, maintes hypothèses ont été avancées quant à l'origine des sources. La Grèce est l'une des pistes sérieusement évoquée, en particulier par Emile Mâle, suivi par Hans Reinhardt et Fabienne Joubert.[53] L'hypothèse de l'utilisation d'œuvres romaines en Gaule est émise essentiellement par Jean Adhémar et Richard Hamann-MacLean.[54] Quelques autres œuvres des années 1200 bénéficient de recherches sur les modèles antiques: citons par exemple la sculpture de Sens récemment[55] et la clôture d'Halberstadt.[56] Néanmoins, bien qu'une quantité non négligeable d'œuvres aux traits antiquisants soit intégrée dans le corpus du style 1200, aucune étude d'ensemble ne porte sur la recherche de types de modèles utilisés. Par conséquent, il n'y a pas de consensus sur l'origine de ces derniers. Cette étude souhaite pallier ce manque en tentant de comprendre comment est apparu le retour à des modèles antiques et quelle intentionnalité sous-tend cette nouvelle esthétique. Elle se propose de dresser une synthèse des études éparses antérieures tout en apportant de nouvelles comparaisons. Au terme de ce travail, nous espérons apporter une vue d'ensemble du phénomène de retour à l'Antique autour de 1200 et prouver la piste des sources romaines locales dans l'élaboration de l'art entre 1180 et 1230.

Limites d'une méthode comparative

Objectifs

L'objectif du présent travail vise la compréhension du regard porté par les artistes autour de 1200 au nord de l'Europe sur les œuvres antiques. L'étude des objets et leur utilisation en tant que modèle doit être abordée, de même que leur nature exacte. Pour y parvenir, l'établissement du plus grand nombre de comparaisons entre les œuvres 1200 et les œuvres antiques constitue une étape préalable qui sert de base à l'analyse et à la réflexion. La confrontation entre les deux corpus doit, par conséquent, être suffisamment vaste et rigoureuse, en utilisant tous les outils de travail à disposition – dont les précieux recueils d'Emile Espérandieu, résultats de trente-trois ans de travail terminés par Raymond Lantier après le décès du premier auteur qui offrent un panorama complet des oeuvres romaines conservées en Gaule et en Germanie alors connues et le *Lexicon iconographicum mythologiae Classicae*, répertoire de plusieurs dizaines

50. Entre autres articles, retenons essentiellement H. FILLITZ 1972 et R. HAMANN-MACLEAN 1949/50.

51. P. C. CLAUSSEN 1977; P. C. CLAUSSEN 1985; P. C. CLAUSSEN 1999; S. VITALI 2002.

52. Entre autres, P. C. CLAUSSEN 1973, p. 83; P. C. CLAUSSEN 1977, p. 20-21; H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 107; H. FILLITZ, M. PIPPAL 1987, p. 204; O. DAUTERT, C. LIND 1996, en part. p. 85-88.

53. E. MÂLE (1922) 1940; H. REINHARDT 1963; F. JOUBERT 2008.

54. J. ADHEMAR (1939) 2005; R. HAMANN-MACLEAN 1949/50.

55. I. PLEIN 2005.

56. S. B. HOHMANN 2000.

de milliers d'illustrations.[57] Cette tâche minutieuse n'a pas été entreprise lors des recherches menées jusqu'à présent (exceptés les travaux spécifiques de Peter Cornelius Claussen et de Samuel Vitali). Les comparaisons proposées trahissent bien souvent une rapidité dans l'étape comparative.

Difficultés

Les principales difficultés de cette étude sont liées à l'état fragmentaire du corpus antique d'une part et au principe même de l'étude comparative d'autre part. Seule une infime partie de la production antique nous est connue. De plus, les œuvres visibles durant la période médiévale sont en majorité perdues, tandis que les œuvres que nous conservons proviennent essentiellement de fouilles menées aux XIX^e^ et XX^e^ siècles et étaient enfouies depuis la fin de l'Antiquité. Les restes antiques connus durant le Moyen Âge furent la plupart détruits lors des grands travaux urbanistiques du XVII^e^ siècle et reposent probablement sous terre au cœur des villes.[58] Un cas illustre le genre de problèmes dus à l'écart entre connaissance médiévale et connaissance contemporaine des œuvres antiques. Jean Adhémar proposait de comparer une sainte au transept sud de Reims avec une statue d'Eumachia conservée à Naples. Or, cette sculpture provient de Pompéi et était par conséquent inconnue des hommes du Moyen Âge.[59] Idéalement, les œuvres proposées en comparaison devraient avoir été visibles au Moyen Âge, mais il est impossible de le confirmer dans tous les cas. Souvent, les dates d'enfouissement sont incertaines. Face à ce dilemme, il s'agit de considérer que le but n'est pas de trouver des modèles utilisés en 1200 avec certitude, mais de comprendre quels types d'œuvres antiques les artistes ont le plus probablement vu et étudié pour comprendre leur attitude vis-à-vis des œuvres du passé. L'écart entre connaissance médiévale et connaissance contemporaine est partiellement résolu par la réitération des styles et des thèmes à l'intérieur du monde romain. Les formules utilisées pour illustrer les scènes mythologiques ou les épisodes de la vie quotidienne se répètent dans tout l'empire, de même que les systèmes stylistiques. Ainsi, notre connaissance actuelle des œuvres antiques, malgré les lacunes, nous permet d'envisager intégralement les caractéristiques propres aux différentes phases artistiques de la période.

La méthode comparative exigée par le sujet pose quelques problèmes intrinsèques. La plupart du temps, deux œuvres comparées seront soumises à la subjectivité des lecteurs. Certains verront des ressemblances tandis que d'autres les rejetteront. Ce désaccord est particulièrement valable pour la période médiévale, en raison de la notion même d'imitation qui ignore la copie fidèle. Concernant le sujet en question, de nombreuses comparaisons proposées dans la littérature secondaire peuvent bien souvent laisser perplexe, car il est parfois difficile de cerner où l'auteur trouvait une similitude alors que la bonne foi de ce dernier n'est pas mise en doute. En d'autres termes, si un spécialiste trouve une ressemblance entre deux œuvres, il n'est pas certain que le lecteur appréciera lui aussi la similarité de la même manière. Des comparaisons emportant l'unanimité et pour lesquelles aucun doute n'est permis sont rarissimes. Nous n'en dénombrons que quelques-unes: la mise en relation du diptyque des Symmaque et des Nicomaque avec l'ambon de Nicolas de Verdun, une comparaison effectuée par Erwin Panofsky entre le saint Pierre de la cathédrale de Reims et un portrait d'Antonin le Pieux (Fig. 227, 228)[60] et le rapprochement établi par Samuel Vitali entre le prophète Abdias de la châsse des rois mages de Cologne et un portrait de Diogène (Fig. 102, 103).[61] Nous nous

57. ESPERANDIEU 1907-1981 et 1931; *Lexicon iconographicum* 1981-2009. Depuis quelques années, le projet Nouvel Espérandieu est en cours avec déjà quelques publications disponibles (Vienne (D. TERRER 2003), Lyon (M.-P. DARBLADE-AUDOIN 2006), Fréjus (Y. LEMOINE 2013), Leuques (G. MOITRIEUX 2010) et une base de données en ligne.

58. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 47. Voir également l'étude de M. GREENHALGH (1989) 1994 qui dresse un état des vestiges antiques durant le Moyen Âge.

59. *Unter dem Vulkan* 1995, p. 168.

60. E. PANOFSKY (1960) 1976, p. 56.

61. S. VITALI 2002, p. 32.

sommes donc efforcée de proposer des comparaisons aussi probantes que possible, susceptibles d'entraîner l'adhésion du plus grand nombre de lecteurs. Malgré l'appréciation subjective à laquelle est soumise une comparaison, ce travail est indispensable. En effet, parvenir à établir le plus de liens possible entre l'Antiquité et les années 1200 est l'unique moyen de comprendre ce qui se passe durant la période considérée. La constitution de cette base est bien évidemment essentielle à l'analyse. Malgré l'ampleur du corpus antique considéré et la minutie avec laquelle nous avons effectué le travail comparatif, nous ne prétendons pas être parvenus à établir toutes les comparaisons possibles, ni les meilleures. Soumis aux limites et aux aléas de l'activité cérébrale qui peuvent nous faire passer plusieurs fois devant une évidence sans que nous ne l'apercevions, nous n'avons certainement pas atteint l'exhaustivité et il existe de nombreux liens entre les deux corpus encore non détectés.

L'Antiquité n'est pas le seul répertoire dans lequel puisent les artistes des années 1200. Le monde byzantin en est un autre, tout comme l'art de la deuxième moitié du XII^{e} siècle. Cette variété des sources d'inspirations est l'une des caractéristiques fondamentales de la période. C'est un moment de circulation intense d'œuvres, d'artistes et de modèles, probablement sans précédent.[62] Ces mouvements constituent une difficulté majeure de cette recherche. Les modèles des œuvres 1200 sont éparpillés entre le territoire antique et le monde byzantin au point qu'il est parfois délicat de faire la part entre modèle antique ou byzantin. Chez Nicolas de Verdun par exemple, la scène de Samson portant les portes de Gaza pourrait apparaître comme inspirée d'une source antique. Or, c'est un modèle byzantin qui fut utilisé (Fig. 82). Ou encore, la figure d'Elisée se dressant à côté d'Elie dans le chariot de feu pourrait avoir été influencée autant par un motif antique que byzantin (Fig. 65). A côté de la variété des prototypes possibles, il faut aussi prendre en compte la libre interprétation des modèles par les artistes qui dresse souvent un obstacle à l'étude comparative. Souvent, il ne s'agit pas de la reprise d'un modèle donné, mais d'une interprétation à partir d'une juxtaposition de modèles. L'œuvre créée est ainsi issue d'un mélange d'impressions à partir de plusieurs œuvres, de la même manière, par exemple, que le sculpteur de Bamberg interprète plusieurs modèles de Reims dans une seule œuvre.[63] A l'inverse, les œuvres qui *a priori* sont directement issues d'un modèle antique sont peu nombreuses. Les cas de citations littérales sont extrêmement rares. Il y a en effet toujours adaptation, comme nous le verrons.

62. P. KURMANN 1998 a montré l'ampleur des déplacements d'artistes et de modèles à travers l'exemple de la cathédrale de Reims.

63. W. SAUERLÄNDER 1976.

Chapitre I
Imiter vers 1200

Dans ce chapitre, nous aborderons le problème de l'imitation durant la période médiévale. Que signifie l'imitation d'une part, et d'autre part, quel en est l'objet, quelles en sont les modalités ? Après avoir en préambule apporté quelques précisions sur le lexique lié à l'imitation, nous verrons comment le Moyen Âge reproduit une image au travers de l'exemple de Villard de Honnecourt. Nous interrogerons également la problématique spécifiquement liée aux années 1200, relative au champ artistique à l'origine du développement du style 1200: l'Antiquité ou Byzance ? Laquelle de ces deux civilisations a joué un rôle majeur ? L'imitation de l'une écarte-t-elle l'autre ou, au contraire, ont-elles concouru de manière simultanée à façonner l'art occidental à la fin du XII[e] siècle ? Dans ce cas, quels sont leurs apports respectifs ?

Notion médiévale d'imitation

Imitatio: signification médiévale

Notre travail fait appel à une notion complexe et dont la signification fluctue au cours de l'histoire: celle d'imitation. Cette notion provient de l'Antiquité, période durant laquelle la fonction première de l'art était l'imitation, la *mimesis* du monde environnant. Pour Aristote, l'imitation est intrinsèque au processus de création d'une image[1] et représente la finalité autant de la musique, de la poésie et du théâtre que des arts visuels. Chez Philostrate et chez Pline, la peinture est l'art de l'imitation fidèle du monde et en est le simulacre.[2] Ainsi qu'André Grabar l'avait déjà montré, un changement radical s'opère avec Plotin.[3] Le but de l'art n'est alors plus l'imitation du monde sensible, mais le reflet du monde divin. L'expérience visuelle est une voie d'accès à «l'œil intérieur». Cet «œil intérieur» développé par Plotin et par saint Augustin permet la contemplation qui mène à Dieu. Au début du Moyen Âge, la fonction première de l'art se modifie donc totalement: d'une imitation fidèle du monde sensible, la tâche des artistes devient une expérience contemplative pour accéder au monde divin.

Néanmoins, le substantif *imitatio* et ses dérivés conserve globablement les mêmes significations que la *mimesis* antique, avec toutefois un élargissement des acceptions à connotation morale. En effet, une recherche dans la Patrologie latine rend compte de la fréquence de l'*imitatio* comme qualité vertueuse. Presque chaque apparition du terme désigne l'imitation de la vie du Christ, l'imitation de ses actes. Se conformer au Rédempteur en vue du salut semble à première vue devenir l'acception principale d'*imitatio*. Ce fait tient en réalité à la teneur essentiellement théologique du corpus contenu dans la Patrologie latine, mais les occurrences lexicales en langue

1. J. WIRTH 2014.
2. Voir, entre autres, D. BABUT 1985.
3. A. GRABAR (1945) 1992.

vernaculaire témoignent de la persistance de cette signification. Chez Gauthier de Coinci, vers 1236, l'imitation désigne l'action de reproduire le comportement d'une autre personne.[4] Or, la *mimesis* antique conserve sa signification dans le discours sur les arts mécaniques, incluant les arts plastiques, et n'entre pas en concurrence avec le développement de l'imitation chrétienne. Hugues de Saint-Victor, au début du XII^e^ siècle (voir annexe 1), est particulièrement explicite et déclare que l'œuvre imite la nature en prenant pour exemple une statue réalisée d'après la figure humaine: *opus artificis imitantis naturam […]. Qualiter autem opus artificis imitetur naturam, longum esset et onerosum prosequi per singula. Possumus tamen exempli causa in paucis id demonstrare. Qui statuam fudit, hominem intuitus est*.[5] Un siècle plus tard, Robert Grosseteste reprend l'idée de l'art imité d'après la nature dans un court traité sur la génération des sons,[6] tandis que saint Bonaventure insiste toutefois non seulement sur le caractère imitatif de l'image, mais aussi sur sa valeur expressive (avec ses qualités intrinsèques): *Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*.[7] Avant la Renaissance, les discours sur les arts poétiques utilisent le concept d'*imitatio* - inhérent à l'acte littéraire - dans le sens d'imiter les *auctores*. Ainsi, chez Geoffroi de Vinsauf, entre 1208 et 1213, l'imitation des meilleurs auteurs possède un but didactique au même titre que l'obéissance aux règles de l'art et au respect de l'usage.[8] Le XVI^e^ siècle développera la théorie de l'imitation des anciens, sur la base des théories de Cicéron et de Quintilien. Joachim Du Bellay offrira la théorie la plus achevée.[9]

Le terme «copie», synonyme dès l'époque moderne de reproduction d'une source textuelle ou visuelle, voire auditive plus tardivement, désigne tout autre chose dans le monde antique et le monde médiéval. En effet, *copia, copie* évoquent uniquement l'abondance. Les liens avec l'acception moderne n'existent pas. Quel champ lexical le Moyen Âge utilise-t-il pour nommer l'acte consistant à reproduire un objet ? Villard de Honnecourt, autour de 1220, fournit des renseignements précieux à cet égard. Nous trouvons dans son carnet de modèles un lion dessiné de face et l'inscription «cil lions fu *contrefais* al vif». Normalement, *contrefaire* et le latin *contrafacere* s'utilisent dans le sens d'imitation et de reproduction, sans la valeur péjorative que nous attribuons actuellement au lexique de la contrefaçon.[10] Stephan Perkinson a relevé à tort la connotation négative du terme, bien que celui-ci contienne l'idée d'une ressemblance entre le modèle et l'imitation uniquement en surface, contrairement au terme *portraiture* qui implique une ressemblance plus profonde.[11]

Portraiture est justement un deuxième terme utilisé à plusieurs reprises par Villard de Honnecourt pour désigner l'acte graphique, non dans le sens de dessiner sur le vif, mais pour désigner des relevés d'architecture ou des modèles.[12] En langue latine, le dictionnaire de Du Cange n'atteste pas d'occurrence en ce sens avant le XIV^e^ siècle. Pourtant, Jean Wirth a repéré l'emploi de *protrahere* un siècle plus tôt chez saint Bonaventure dans un contexte explicite, puisqu'il est question de la beauté d'une image lorsqu'elle est bien dessinée (*Imago dicitur pulcra, quando bene protracta est*).[13] Il observe également que dès la traduction carolingienne des *Eléments* d'Euclide, attribuée à tort à Boèce, le terme apparaît pour signifier «tirer une ligne»

---

4. W. von WARTBURG 1974.
5. «L'œuvre de l'artisan imitant la nature […]. Il serait long et fastidieux d'exposer en détail comment l'œuvre de l'artisan imite la nature, mais nous pouvons tout de même, à titre d'exemple, en donner une illustration rapide. Avant de couler une statue, on observe un homme.» HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalion*, col. 0747C-0748C. Traduction par Michel Lemoine: HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'art de lire*, p. 83.
6. Robert Grosseteste, *De generatione sonorum*: *«Cum ars imitetur naturam et natura semper facit optimo modo, quo ei possibile est et ars est non errans similiter.»* Cité par E. de BRUYNE (1946), p. 151.
7. Cité par *ibid*., p. 207.
8. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*: *«Rem tria perficiunt: ars, cujus lege regaris; / Usus, quem serves; meliores, quos imiteris. / Ars certos, usus promptos, imitatio reddit / Artifices aptos, tria concurrentia summos.»* Cité par J.-C. MÜHLETHALER, F. CORNILLIAT 2001, p. 415.
9. Voir en particulier *Poétiques de la Renaissance* 2001, ch.VI, p. 415-507.
10. Voir les dictionnaires étymologiques de TOBLER-LOMMATZSCH 1955; F. E. GODEFROY, 1982; DU CANGE 1883-1887.
11. S. PERKINSON 2009, p. 58-59. Voir également J. WIRTH 2014.
12. *Ibid*., p. 4.
13. DU CANGE 1883-1887.; J. WIRTH 2008, p. 124.

et servira ultérieurement, chez Robert Grosseteste, chez Villard de Honnecourt et chez Albert le Grand, toujours dans un contexte lié à la géométrie.[14] En français, l'une des premières occurrences de *portraire* et de ses dérivés se rencontre dans le récit de *Floire et Blancheflor* vers 1150. Le terme se rapporte au corps de Blancheflor, si admirable, qu'on le croirait dessiné par des mains d'homme (voir annexe 2).[15] Dans *Erec et Enide*, postérieur d'environ une décennie, le héros s'assied sur un tapis qui figure un léopard: «Erec s'asist de l'autre part / Desus l'ymage d'un luepart, / Qui ou tapiz estoit portraite.».[16] Ces occurrences vernaculaires apparaissent systématiquement à la rime, prouvant l'utilisation originelle du terme. Vers 1190, l'auteur de la *Première Continuation du Conte du Graal* exploite la notion de *portraiture* au sens moderne de portrait, puisque la pucelle de Lys exécute une broderie figurant le portrait de Gauvain (voir annexe 4). La notion de *portraiture* apparaît donc dans les romans vernaculaires durant la deuxième moitié du XII^{e} siècle et implique souvent une ressemblance avec le modèle. C'est encore le cas de manière tout à fait explicite en 1204 lorsque Robert de Clari décrit juste avant leur destruction les statues de bronze antiques sur la muraille de l'hippodrome de Constantinople, si bien faites et si ressemblantes à la nature qu'aucun artiste ne pourrait mieux les *pourtraire*.[17] Il loue bel et bien la capacité de l'artiste antique à avoir réalisé des portraits d'hommes et d'animaux. Un siècle plus tard, dans le *Ci nous dit*, vers 1320, l'auteur décrit le travail de l'artiste qui *pourtrait* l'image avant de mettre la couleur.[18] Le terme prend une signification plus large en se référant toutefois toujours à la fabrication de l'image. Notons encore que *portraiture* n'est pas uniquement utilisé dans le processus de création d'une image, mais qu'il concerne également un dessin géométrique abstrait ou simplement un projet ou des intentions.[19] Ainsi, de manière intéressante, le vocabulaire de l'imitation et de la reproduction s'enrichit-il de nouvelles terminologies en langue française à un moment où la création artistique se détourne quelque peu de la tâche contemplative pour s'orienter progressivement vers une imitation de la nature.

L'imitation dans les arts du Moyen Âge

Hanns Swarzenski a distingué deux modalités d'application dans l'acte relatif à la copie. La première consiste à reproduire des objets en vue d'une diffusion.[20] C'est essentiellement le cas pour les souvenirs destinés aux pèlerins, correspondant à nos badges touristiques ou à des objets de dévotion réalisés en série.[21] Cette sorte de copie n'implique pas le processus artistique, mais concerne la diffusion d'objets quotidiens. En second lieu, il définit la notion de «creative copie», dont le but n'est pas la reproduction fidèle. Il montre que même dans le contexte bien connu des copies du psautier d'Utrecht, l'enlumineur inclut toujours des éléments personnels et traduit le style carolingien dans le style graphique de son époque. La liberté personnelle et la licence artistique sous-tendent constamment l'intention de l'artiste dans le processus de création. L'artiste médiéval procède par sélections de certains motifs, qu'il assemble dans une composition personnelle. Les carnets de modèles médiévaux qui nous sont parvenus démontrent ce procédé: ils ne présentent, le plus souvent, pas une composition

14. J. WIRTH 2014.

15. *Le Conte de Floire et Blancheflor*, 1983. Occurrences repérées par TOBLER-LOMMATZSCH 1955.

16. *Erec et Enide*, in CHRETIEN DE TROYES 1994, v. 2629-2631.

17. ROBERT DE CLARI 2004, p. 180: «Du long de chele plache, si avoit une masiere qui bien avoit quinze piés de haut et dis de lé; deseure chele maisiere, si avoit il ymages d'ommes et de femmes et de cheveus et de bués et de cameus et de ors et de lions, et de molt de manieres de bestes getees de coivre, qui si estoient bien faites et si natureument formees qu'il n'a si boin maistre en paienisme ne en crestienté qui seust miex pourtraire ne si bien former ymages comme chil ymages estoient formé».

18. «Comme un paintre veut faire une bonne ymage, si la pourtrait avant, et aprez la fait de chieres couleurs», cité par C. HECK, p. 75.

19. S. PERKINSON 2009, p. 51-54 et J. WIRTH 2014.

20. H. SWARZENSKI 1963, p. 7-18.

21. Par exemple, les statuettes reproduisant un même type de Vierge en majesté dérivant de celle conservée à Thuir: J.-R. GABORIT 2012.

entière, mais un assortiment de figures.[22] L'activité littéraire fonctionne de la même manière. Outre la transcription fidèle de textes destinés à être diffusés, et qui ne rentrent pas dans un processus de création artistique, les auteurs usent de la reprise des *auctores*; ils intègrent des citations à la manière de remplois architecturaux. Jean-Yves Tilliette mentionne les différentes attitudes scripturales vis-à-vis des textes antiques, qui peuvent être catégorisées en citations littérales ou en pastiche par l'appropriation stylistique.[23] Il remarque que les buts poursuivis sont l'hommage envers les anciens, considérés comme des maîtres, et la volonté de les égaler avant de les dépasser. Le Moyen Âge ignore la notion de plagiat; les artistes et les écrivains empruntent à d'autres des thèmes, des procédés de composition et emploient constamment des citations. L'attitude reste irrémédiablement la même que le modèle soit antique ou plus récent, voire contemporain. Dans les arts poétiques des XIV^e^ et XV^e^ siècles, la valeur du poète se mesure par sa capacité à reprendre les anciens et à créer son propre récit, en le bâtissant à l'aide de ces *membra disjecta*.[24] Ce processus vise un dépassement des modèles, par l'ajout de la créativité du poète et par la manière de manipuler et d'agencer les différentes citations. Brunet Latin utilisait la métaphore de l'abeille butinant sur différentes fleurs pour désigner l'activité poétique.[25] Cette image révèle le caractère intrinsèque de l'imitation dans le processus artistique médiéval.

L'importance des carnets de modèles dans les années 1200, bien connue grâce à l'ouvrage de Robert Scheller,[26] doit toutefois être quelque peu relativisée. Pour comprendre la transmission d'un modèle, les carnets sont constamment évoqués, au point que l'on a même pensé à la circulation d'objets tridimensionnels, dont il ne nous resterait plus aucun témoin, en raison de la fragilité de leur matériau (bois, argile).[27] La nécessité d'invoquer les carnets de modèles comme principale source de transmission de motifs se calque sur une réalité plus contemporaine que médiévale et abstrait la puissante force mémorielle des hommes du Moyen Âge, en perdition depuis l'apparition du livre imprimé qui permet l'accès facile aux textes. Cette capacité mémorielle et sa valorisation à l'intérieur du système médiéval ont été brillamment étudiées par Mary Carruthers en 1990.[28] A la manière des écrivains, les artistes sélectionnent et mémorisent un motif et le recomposent ultérieurement dans leur œuvre. Le rôle de la copie par l'intermédiaire d'un carnet de modèles est, nous semble-t-il, secondaire face à l'impact de la mémoire. La copie fidèle est d'ailleurs vivement dévalorisée. Jean Gerson, vers 1423, critique avec virulence les auteurs qui reproduisent mot à mot «comme des peintres» et les distingue de ceux qui atteignent un haut niveau littéraire.[29]

L'exemple de Villard de Honnecourt: imitation et adaptation

Afin de considérer les modalités de l'imitation dans les années 1200, un exemple choisi nous servira d'illustration. Le carnet de Villard de Honnecourt (Paris, BnF, ms. fr. 19093) est parfaitement approprié, puisqu'il s'agit de l'un des rares carnets de modèles conservés.[30] Daté habituellement entre 1220 et 1235, il représente un témoignage exemplaire des intérêts d'un artiste gravitant autour des chantiers de cathédrale, durant la période qui nous concerne. Nous ne connaissons pas l'activité principale de Villard et diverses hypothèses furent formulées:

22. Voir à ce sujet S. BLICK 2004.
23. J.-Y. TILLIETTE 2002.
24. Voir en particulier *Poétiques de la Renaissance* 2001, ch. VI, p. 415-507.
25. *Ibid.*, p. 417. Au sujet du *Livre du trésor* de Brunet Latin, voir B. ROUX 2009.
26. R. W. SCHELLER 1995.
27. P. KURMANN 2006, p. 147.
28. M. J. CARRUTHERS (1990) 2002. Voir également son article récent M. J. CARRUTHERS 2012.
29. JEAN GERSON 1973, p. 423-434; cité par J. F. HAMBURGER 2012, p. 60.
30. Voir en particulier H. R. HAHNLOSER (1935) 1972; C. F. BARNES 1982; C. F. BARNES 2009 et WIRTH 2015.

orfèvre, architecte, sculpteur ou simple curieux, désireux de consigner par écrit ce qui attire son attention.[31] Il est du moins certain qu'il fut lettré et suffisamment reconnu dans son domaine pour être appelé à exercer en Hongrie. Son style se caractérise par sa façon de modeler les plis des vêtements, en «épingle à cheveux» – pour reprendre les termes de Hans Robert Hahnloser, qui utilisa la même expression pour désigner les plis des drapés de l'ambon de Nicolas de Verdun.[32] En effet, le système de plis utilisé par les deux artistes présente de fortes similarités, à environ une vingtaine d'années d'intervalle. Une comparaison entre le carnet de Villard et le reliquaire de Cologne de Nicolas de Verdun persuade de la proximité stylistique. Mais surtout, son style particulier semble provenir de l'étude de la statuaire contemporaine rémoise. La transposition sur un support bidimensionnel de la syntaxe des plis des vêtements du groupe de la Visitation, par exemple, donne exactement le type de plis en épingle à cheveux caractéristiques de Villard. Sa bonne connaissance du chantier rémois est assurée, puisqu'il offre des élévations intérieures et extérieures et une reproduction des arcs-boutants de la cathédrale. De plus, la tête d'homme barbue du folio 18r° (Fig. 1) reprend, à notre avis, la tête de saint Pierre au transept nord (Fig. 2). L'artiste imite l'expression du visage et le tracé de la chevelure et de la barbe, soucieux surtout de reproduire les boucles à l'antique faites à l'aide d'un trépan. En dernier lieu, le folio 26v° représente une chasse au lion (Fig. 3), dont le thème évoque immédiatement l'Antiquité.[33] Or, il nous semble que Villard se réfère sans ambiguïté au sarcophage de Jovin (Fig. 4), visible à Reims durant le Moyen Âge, à l'instar du sculpteur d'un chapiteau de la cathédrale[34] et de Nicolas de Verdun. Les lions et leur posture sont identiques. En revanche, l'interprétation de la scène diffère: l'homme affronte mains nues l'animal. Il porte un costume court à l'antique, qui paraît être une mauvaise transcription de la tunique assortie d'un manteau court portés par le cavalier sur le sarcophage. Villard a en effet amalgamé le manteau court et la tunique: le résultat donne un amas de tissus autour de la poitrine. Villard a probablement réalisé son dessin de mémoire sur la base de ce sarcophage, se souvenant vaguement de vêtements volumineux arrondis sur la poitrine et les interprétant à sa manière.

Le folio 6r° (Fig. 5) présente un monument vraisemblablement antique, d'après les formes architecturales (fronton, pilastres, chapiteaux corinthiens), désigné par l'inscription comme «li sepouture d'un sarazin que jo vi une fois». Quel est le modèle ? D'emblée, il apparaît qu'il s'agit d'un monument à deux registres, agencé par des pilastres et des colonnes, sur lequel se dressent des figures debout et un personnage assis. Un fronton triangulaire gît au pied du monument (l'hypothèse d'une telle disposition faute de place est peu probable depuis la découverte d'un dessin préliminaire au folio précédent[35]). De nombreux monuments romains de ce type se trouvaient en Germanie. Le plus proche de celui dessiné par Villard est le mausolée d'Igel, dans les environs de Trèves (Fig. 6).[36] Cet imposant bloc sculpté, haut de vingt-trois mètres, passait durant le Moyen Âge pour le monument commémoratif du mariage d'Hélène et de Constance Chlore, parents de Constantin, qui fit de la ville germanique son lieu de résidence.[37] Sur deux registres, il est constitué d'une paire de pilastres, il comporte des scènes en bas-reliefs et est surmonté d'un fronton triangulaire. Dans la partie principale, un couple se tient debout. Il est assorti de trois médaillons évoquant les personnages symétriques brandissant un médaillon sur le dessin de Villard. Celui-ci a donc vu un monument funéraire monumental, dont le fronton était tombé à terre, dans le nord de la France ou en Germanie,

31. J. WIRTH (2015) montre que Villard était très probablement un architecte. Carl F. BARNES, «The Drapery-Rendering technique of Villard de Honnecourt», in *Gesta*, vol. 20, n° 1, 1981, p. 199-206 le considèrait comme un orfèvre.

32. H. R. HAHNLOSER (1935) 1972 et H. R. HAHNLOSER 1952, p. 454.

33. Voir les comparaisons proposées par H. R. HAHNLOSER (1935) 1972, p. 152-153 et Fig. 155-160.

34. E. PANOFSKY (1927) 1994, p. 122, n. 8.

35. C. F. BARNES et L. R. SHELBY 1986; P. VERDIER 1983 estime que le monument reproduit un tombeau présent dans les environs d'Athènes.

36. C. F. BARNES et L. R. SHELBY 1986, dont nous ne connaissions pas l'article dans un premier temps, sont parvenus au même résultat que nous.

37. L. CLEMENS 2007.

lieux où ces colonnes commémoratives se rencontraient fréquemment le long des anciennes routes romaines. Il l'a consigné postérieurement dans son album.

L'intérêt de Villard de Honnecourt pour des vestiges romains se rencontre à plusieurs reprises dans son carnet de modèles et témoigne parfaitement du goût pour les objets antiques au nord de l'Europe observable jusque dans les années 1230. Outre le sarcophage de Jovin et un mausolée du type de celui d'Igel, Villard copie trois bronzes antiques. Au folio 22r° (Fig. 7), il s'inspire d'un Mercure assis dont de nombreux exemplaires se trouvaient en Gaule. Nous proposons en comparaison un bronze conservé au Louvre et provenant d'Entrains-sur-Nohain (Nièvre), dans l'ancienne province romaine de Lyonnaise (Fig. 8).[38] Sur le même folio, un personnage masculin nu évoque le souvenir d'une statuette d'Alexandre, similaire à celle conservée au Louvre (Fig. 9).[39] Dans le processus d'imitation de ces deux bronzes, quelques modifications de gestuelle ou de coiffure ont été opérées par Villard, mais surtout, il ajoute des détails anatomiques, qu'il accentue nettement par rapport à ses prototypes. Il utilise, de surcroît, une troisième statuette en bronze au folio 11v°, qui révèle avec davantage de vigueur le processus d'adaptation à l'œuvre au moment de la mise en dessin (Fig. 10).[40] Il ajoute un pot de fleurs dans la main droite et il insère à nouveau des détails anatomiques, tels les poils pubiens dessinés avec précision. Par ailleurs, il tente maladroitement de reproduire le contraposto de son prototype. Et encore, au folio 29v°, Villard dessine un jeune homme portant une chlamyde. Là aussi, l'intérêt pour un élément vestimentaire antique motive son choix de représentation. A nouveau, il utilise sans doute une statuette en bronze.[41] Là encore, il y a adaptation, puisqu'il remplace la fibule attachant le drapé sur l'épaule droite par un nœud.

Villard se plaît donc à reproduire des œuvres antiques, tout comme des sculptures et des architectures contemporaines qu'il a examinées. Un troisième domaine retient son attention: l'art byzantin. La simultanéité de ces trois corpus est caractéristique de la constitution du style 1200. La plupart des artistes de la période puisent dans ces trois champs artistiques. Le carnet de Villard représente un excellent exemple de ces intérêts multiples. Aux folios 2v° et 8r° (Fig. 11-12), les Christ de l'une et l'autre Crucifixion dérivent d'un même modèle. L'impressionnant mouvement du corps du Crucifié évoque incontestablement une Crucifixion byzantine du XII^e siècle (voir l'analogie avec la Crucifixion de l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 95)).[42] La position maladroite des jambes pourrait être due à l'adaptation d'un prototype d'un Crucifié à quatre clous en un Crucifié à trois clous, représentation apparue depuis quelques décennies en Occident. De plus, l'apôtre endormi (désigné comme étant le Christ chutant) se réfère aux représentations byzantinisantes des apôtres à Gethsémani où l'un des apôtres adopte souvent une position identique, la tête enfouie dans ses bras.[43]

Le magnifique lion de face, dessiné par Villard au folio 24v°, nous renseigne sur l'apparition de l'imitation d'après nature, puisqu'il indique que l'animal fut «contrefais al vif». A un moment où le dessin d'après nature commence à supplanter l'imitation de l'Antiquité, il pourrait s'agir d'un modèle vivant, comme pour les dessins d'insectes et de petits animaux qu'on trouve ailleurs dans l'Album.[44] Toutefois, l'on doit se demander où Villard aurait pu observer un tel animal, et surtout, il est pertinent de s'interroger sur l'intention de son assertion. Ne s'agirait-il pas d'une allusion directe à l'anecdote transmise par Pline relatant la mésaventure de Pasitélès

38. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 280 proposait un exemplaire conservé au Cabinet de Médailles de Paris.

39. H. R. HAHNLOSER (1935) 1972, p. 131.

40. Un bronze représentant Auguste, selon J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 280. Selon C. F. BARNES 1982, ce dessin ne serait pas de la main de Villard, mais il aurait été ajouté postérieurement. Bien qu'au premier regard le caractère étrange de ce dessin le distingue des autres compositions, un examen détaillé ne permet pas de le dissocier de l'ensemble. La technique de représentation des parties anatomiques, des muscles et du visage correspond totalement aux personnages nus du folio 22r°.

41. Plusieurs bronzes de personnages portant la chlamyde furent retrouvés en Gaule: S. BOUCHER 1976, pl. 41-42.

42. Voir, par exemple, la mosaïque miniature réalisée à Palerme, illustrée dans D. TALBOT RICE 1995, p. 174. J. WIRTH 2008, «Apologie pour Villard …», p. 402, remarque les inscriptions grecques au haut du folio, confirmant ainsi la référence à une Crucifixion byzantine.

43. L'exemple le plus proche, à notre avis, est celui du réfectoire du monastère de Patmos, vers 1200 (Fig. 15) et dont une représentation similaire devait circuler au nord de l'Europe. H. R. HAHNLOSER (1935) 1972 le compare à la scène du Christ à Gethsémani à la cathédrale de Monreale (Fig. 14).

44. J. WIRTH 2008, *L'image*…, p. 167-176.

occupé à copier d'après nature un lion dans une cage[45] ? Nous savons qu'au XII[e] siècle au moins huit manuscrits de la *Naturalis historia* se trouvaient dans des bibliothèques en France, et davantage en Allemagne.[46] L'inscription laissée par Villard, utilisant de manière précoce le terme *contrefais* justement au-dessus d'un lion, fait peut-être volontairement écho à Pline et, dans ce cas, prouverait une fois encore la culture savante de Villard, passé récemment pour un analphabète.[47]

A l'origine du style 1200: Antiquité ou Byzance ?

Le rejet des apports antiques au profit des seuls apports byzantins

Dans les années 1960, Ernst Kitzinger suggère que le classicisme des années 1200 ne provient pas de références à l'art antique, connu au travers de voyages en Grèce ou à Rome, mais qu'il dérive de l'influence d'œuvres dites «byzantines antiques» des VI[e] et VII[e] siècles, de la période de Justinien et d'Héraclius.[48] L'historien dresse, entre autres, un parallèle entre les figures du reliquaire de Tournai, signé par Nicolas de Verdun, et certaines œuvres de cette période. Il remarque que l'indéniable connaissance de l'art byzantin acquise par Nicolas de Verdun, perceptible dans l'ambon de Klosterneuburg, provient de la Sicile. La plaque non achevée, représentant les femmes au tombeau, et mise au jour lors d'une restauration en 1949-1950 (Fig. 39), montrerait l'ébauche du style de l'orfèvre et permettrait d'apprécier au mieux la proximité avec l'art byzantin de Sicile, celui de la cathédrale de Cefalù ou de la cathédrale de Monreale. Bien que les mosaïques de celle-ci ne puissent avoir servi de modèles, étant donnée la stricte contemporanéité des deux œuvres, les parallèles proposés séduisent totalement.[49] Plus d'une décennie auparavant, André Grabar a abouti aux mêmes conclusions au sujet des fonts baptismaux de Liège, en avançant l'intermédiaire d'œuvres byzantines dans la formation du style classicisant.[50] L'hypothèse d'Ernst Kitzinger fit des émules. Otto Demus et Helmut Buschhausen la reprennent en tentant d'apporter des arguments pour le cas de Nicolas de Verdun. Tandis que Kitzinger avait utilisé les cathédrales de Cefalù et de Monreale, Otto Demus trouve des modèles dans la chapelle palatine de Palerme, tout en rappelant la profonde et constante imprégnation de l'art gréco-romain à Byzance.[51] Il fait dériver l'expressivité des prophètes du reliquaire de Cologne des enluminures carolingiennes, mais il suit Kitzinger sur l'origine byzantine du VI[e] siècle pour le style des drapés.[52] Helmut Buschhausen estime, quant à lui, que le classicisme de Nicolas provient d'œuvres d'art constantinopolitaines, de la période

45. Tandis que l'artiste était occupé à dessiner un lion dans une cage, une panthère s'échappa d'une cage voisine et provoqua une grande frayeur. PLINE L'ANCIEN 1981, p. 62. De plus, l'étude de Noa Tural sur l'emploi de «au vif» entre 1350 et 1550 montre qu'avant 1550, «au vif» ne signifierait pas «d'après nature» mais révélerait la capacité des artistes à rendre leur représentation vivante, amenée à la vie: N. TUREL 2011.

46. J. S. BEDDIE 1930, p. 14.

47. W. SCHLINK 1999, p. 213-221.

48. E. KITZINGER 1966.

49. E. KITZINGER 1970 admettra ce problème chronologique et parlera plutôt de parallélisme entre l'ambon et Monreale que d'influence directe.

50. A. GRABAR 1953.

51. O. DEMUS 1970, p. 180-182;187.

52. *Ibid.*, p. 182-185.

comnénienne (XI^e-XII^e siècles), et non d'œuvres antiques.[53] L'orfèvre aurait eu contact avec des œuvres byzantines lorsqu'il se trouvait à Klosterneuburg pour réaliser l'ambon commandé par le prieur Wernher. En effet, non loin de là, en Hongrie, la ville d'Estergom accueillait de nombreux artistes venus de Constantinople. Le roi Béla III y résida de 1173 à 1186 et entretenait de forts liens avec la capitale de l'empire d'Orient, mais aussi avec la France grâce à ses deux mariages successifs: il épousa en premier lieu une femme issue d'une grande famille française, puis il se maria avec Marguerite Capet, fille du roi Louis VII. Nicolas de Verdun aurait ainsi connu ce creuset culturel, qui serait à l'origine du développement classicisant de son style. Il n'eut donc pas de contact direct avec des œuvres antiques.[54] Willibald Sauerländer s'inscrit dans la même lignée en estimant que les sculpteurs de Reims sont les premiers à étudier les sculptures antiques. La connaissance de l'Antiquité, chez les orfèvres et les sculpteurs précédents (Laon et Sens), se serait selon lui effectuée par le biais de l'Orient.[55] Ainsi, après l'étonnement à la fin du XIX^e siècle de la découverte d'un retour à l'Antiquité autour des années 1200 et après les hypothèses de voyages en Grèce à l'origine de la formation de ce style particulier, certains chercheurs rejetèrent un contact direct avec les œuvres antiques, au profit d'une connaissance de l'art byzantin, lui-même fortement imprégné de l'art gréco-romain. L'art comnénien procède, en effet, d'un retour volontaire à des modèles classiques insufflé par un besoin de *renovatio imperii*. Manuel Comnène (1142-1180) se perçoit comme un nouveau Constantin et les arts de son époque acquièrent un classicisme comparable au style 1200.[56] Les fresques de l'église de Nerezi, commandées par la famille impériale en 1164, sont les exemples les plus précoces de ce nouveau style. Par le biais des échanges entre l'Orient et l'Occident, les artistes latins auraient donc assimilé le nouveau style qui possède un caractère fortement antiquisant. Jean Wirth entreprit de réfuter cette hypothèse en soulignant l'erreur des chercheurs susmentionnés et en démontrant que le monde byzantin n'était pas un relais unique pour le Moyen Âge occidental.[57] Notre travail tend à montrer les apports du contact direct entre les artistes occidentaux et les œuvres d'art antiques et leur importance dans l'élaboration d'un style consciemment antiquisant vers 1200. Une influence ne chasse pas l'autre. Parallèlement à ce regard porté sur les œuvres antiques, les apports byzantins se juxtaposent et se mêlent. Le style 1200 n'est pas le résultat d'une seule source. Il est, au contraire, le fruit d'une variété de références assimilées les unes aux autres. Néanmoins, il est important de les distinguer et de cerner ce qui résulte de l'Antiquité et ce qui résulte de Byzance, tout en ne rejetant pas les modèles d'œuvres contemporaines.

Louis Réau a, en 1943, nié les liens entre Nicolas de Verdun et Byzance en tentant de démontrer les sources mosanes de son répertoire iconographique.[58] Mais ces propos, intervenant à une période de nationalisme exacerbé, ne sont guère crédibles et il est tout à fait évident que non seulement Nicolas de Verdun a puisé dans l'iconographie byzantine – la Descente aux Enfers de Klosterneuburg (Fig. 96) en est une preuve parmi tant d'autres –, mais qu'il en a également imité le style, comme de nombreux indices l'attestent. Les travaux d'Ernst Kitzinger, d'Otto Demus et de Kurt Weitzmann ont permis de prouver les liens étroits qui unissent Nicolas de Verdun à l'art byzantin. La manière dont l'orfèvre dessine les corps et la façon accentuée dont il compartimente les différentes parties abdominales le rapprochent là encore de l'art byzantin. Cette représentation des corps, présente également chez l'un des enlumineurs du psautier d'Ingeburge ou encore chez Villard de Honnecourt, dérive sans doute de l'art byzantin, comme le montre la confrontation avec les mosaïques de Monreale, contemporaines à l'ambon. Ainsi, sans dénier la vigueur des apports byzantins, ces derniers ne sont certes pas seuls à l'origine du style 1200.

53. H. BUSCHHAUSEN 1974.

54. H. BUSCHHAUSEN 1974; H. BUSCHHAUSEN 1975.

55. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 50.

56. H. BUCHTAL 1992.

57. J. WIRTH 2007.

58. L. REAU 1943.

Le style 1200 et l'art byzantin: question de mesure

Il est frappant de constater le parallélisme entre l'évolution de l'art en Orient et en Occident à la fin du XII^e siècle. Les échanges artistiques ont débuté très tôt, liés aux événements politiques, puis aux croisades qui favorisèrent les contacts entre les deux empires. L'art ottonien était déjà empreint de références byzantines, surtout par des remplois de petites œuvres orfévrées ou émaillées à l'intérieur d'objets de plus grande dimension, comme des reliquaires. Rappelons qu'Otton II épousa Théophanu, nièce de l'empereur byzantin Jean I^er Tsimiskès, qui apporta avec elle des bijoux et des objets de valeur. A d'autres moments, des artistes byzantins étaient appelés pour réaliser des œuvres, comme celui que fit venir Henri III au scriptorium d'Echternach pour enluminer un évangéliaire destiné à la cathédrale de Spire en 1045. A la fin du XI^e siècle, l'abbé Didier appelle des artistes byzantins au Mont Cassin pour enluminer des manuscrits. Dans la première moitié du XII^e siècle, la tendance n'est en revanche plus tant au remploi ou à l'appel d'artistes byzantins qu'à l'appropriation stylistique. Wilhelm Koehler a montré la forte influence byzantine durant ces décennies.[59] En partant des peintures de l'église de Berzé-la-Ville en Bourgogne,[60] il définit le «damp fold style» caractérisé par la tendance à montrer le corps articulé sous les vêtements. Ce style pictural et sculptural se diffusa non seulement en Bourgogne, mais aussi dans le nord de la France (scriptorium de Saint-Amand), en Angleterre, dans le monde germanique (en particulier l'école de Salzburg), et jusqu'en Italie. Dans la deuxième moitié du XII^e siècle, le succès de l'art byzantin ne faiblit pas en Europe du Nord, mais les modèles changent et s'orientent vers la Sicile des années 1150 à 1170.

L'art byzantin des années 1180 traverse une phase dite «dynamique», d'après l'appellation d'Ernst Kitzinger.[61] Cette phase domine toute la deuxième moitié du XII^e siècle et s'achève vers 1200 pour laisser place alors à un style plus simple et calme, autant dans la forme que dans l'expression. Tout comme dans le style 1200, une attention particulière est portée au modelé pour donner corps aux figures. Les peintures murales de l'Eglise de la Vierge à Studenica en Serbie, datées de 1208-1209, illustrent ce changement. L'âge d'or de ce «volume style» est la période suivant la reconquête de Constantinople par l'Orient sous la dynastie des Paléologues. Jusqu'à la fin du XII^e siècle, l'influence se fait de Byzance en Occident, de façon unilatérale et avec un léger décalage chronologique inhérent au processus de copie / influence.[62] Par exemple, la sculpture de Senlis serait le reflet de ce «style dynamique».[63] Or, vers 1200, il semble que les choses deviennent plus floues, car le parallélisme entre Byzance et le style 1200 est non seulement frappant, mais aussi tout à fait contemporain. L'évolution artistique se fait désormais sur le mode d'échanges instantanés et ce jusque vers 1300.[64] Otto Demus a montré que les relations artistiques entre l'Occident et l'Orient n'étaient plus unilatérales à la fin du XII^e siècle, moment où l'art des vitraux connaît un succès certain à Constantinople. Le mode des échanges devient coordonné: le style calme, monumental et qui fait la part belle au modelé du corps se retrouve en peinture dans l'empire byzantin. Kurt Weitzmann a souligné la différence principale: en Occident, la recherche de corporéité est bien plus aboutie et l'accent est mis sur le naturalisme.[65]

59. W. KOEHLER 1941.

60. L'influence byzantine à Berzé-la-Ville doit toutefois être relativisée au profit de rapprochements avec l'art romain des décennies antérieures (remarque de Jean Wirth).

61. E. KITZINGER 1966.

62. O. DEMUS 1970, p. 188.

63. E. KITZINGER 1966.

64. *Ibid*.

65. K. WEITZMANN 1961 et *Orient et Occident* 2012.

L'importance de la Sicile normande

L'importance des mosaïques de Monreale est considérable et leur succès se fait ressentir à différents endroits de l'Europe sans tarder.[66] Par exemple, au moins l'un des deux artistes de la Bible de Winchester les a étudiées et il existe des relations fortes entre les mosaïques et les dessins strasbourgeois de l'*Hortus deliciarum* (fin du XII^{e} siècle).[67] Les peintures murales de Sigena en Espagne témoignent également d'une connaissance de la cathédrale sicilienne, par le biais d'un artiste anglais.[68] Ainsi, le style 1200, que ce soit dans son interprétation anglaise ou rhénane, est directement redevable à l'art byzantin sicilien de la deuxième moitié du XII^{e} siècle. Les nombreuses références byzantines présentes dans le psautier d'Ingeburge furent relevées par Florens Deuchler.[69] L'érudit a établi des parallèles avec la chapelle palatine de Palerme, pour la scène des anges rendant visite à Abraham, et avec la tradition iconographique de la topographie de Cosmas Indicopleustes. La plupart des scènes dérivent de modèles byzantins, même si ceux-ci ne sont pas directement identifiables. Plusieurs parallèles peuvent être dressés avec les mosaïques de Monreale et attestent de la connaissance de l'art byzantin sicilien. Cette culture ne se limite cependant pas à l'enclave normande, mais s'étend à l'ensemble de l'empire oriental. L'enfant tenant la main d'un adulte dans la scène de l'entrée du Christ à Jérusalem du psautier d'Ingeburge (fol. 22v^{o}) dérive de Daphni, vers 1100, de même que la représentation de l'Anastase (fol. 29r^{o}). De surcroît, Florens Deuchler a observé que les ivoires byzantins ont également pu servir d'inspiration: par exemple, le triptyque d'Harbaville, conservé au Louvre et datant du X^{e} siècle, ou encore un ivoire byzantin conservé à Hanovre qui servit de modèle inversé pour la Descente de croix.

La transmission de l'art byzantin en Occident dès la deuxième moitié du XIIe siècle s'est effectuée de plusieurs manières qui demeurent encore insuffisamment expliquées. Il semble que certains artistes septentrionaux aient travaillé à la fin du XII^{e} siècle à la décoration des édifices normands siciliens. Des artistes anglais, à la faveur des liens politiques entre les deux pays sous domination normande, ont participé à la décoration de la chapelle palatine de Palerme pour apporter ensuite en Angleterre les expériences acquises au contact d'artistes byzantins.[70] Des mouvements humains ont dû participer à la forte diffusion de l'art byzantin à la fin du XII^{e} siècle, au même titre que la circulation de modèles graphiques consignés dans des albums. L'importance donnée à la Sicile a parfois été exagérée, et bien qu'une transmission directe s'effectue indubitablement, elle n'est pas la seule voie d'accès au byzantinisme des années 1200. Nous verrons plus loin, au sujet de Nicolas de Verdun et du psautier d'Ingeburge, que des rapports étroits s'établissent avec la production de Constantinople ou de Thessalonique. Un exemple permet d'appuyer notre propos. La scène des apôtres endormis à Gethsémani de l'*Hortus deliciarum* (Fig. 13) fut mise en lien direct avec la scène équivalente à Monreale (Fig. 14).[71] Certaines différences entre les deux scènes s'expliquent mal dans l'hypothèse d'un rapport étroit, mais elles se résolvent en considérant la scène du mur ouest du réfectoire du monastère de Patmos (vers 1200) (Fig. 15).[72] La composition de l'*Hortus deliciarum* est plus proche de celle de Patmos et certains détails, comme l'apôtre endormi soutenant sa tête avec le bras droit en haut, ou encore les deux apôtres dormant tête contre tête au milieu, présentent une proximité plus évidente avec Patmos qu'avec Monreale. Ainsi, l'*Hortus deliciarum* ne dérive pas de Monreale, mais les deux possèdent un modèle commun qui servit aussi à Patmos. Ce

66. Pour la cathédrale de Monreale, voir les monographies d'E. KITZINGER 1996 et de T. DITTELBACH 2003.

67. O. DEMUS 1970, p. 40; 154.

68. *Ibid.*, p. 155.

69. F. DEUCHLER 1967.

70. O. PÄCHT 1961, p. 162; 166-173; 175.

71. O. DEMUS 1970, p. 40.

72. *Patmos* 1988.

modèle devait se trouver à l'intérieur même de l'empire byzantin. Par ailleurs, de nombreux manuscrits grecs se trouvaient en Occident durant le Moyen Âge, en particulier à Cologne et à Saint-Denis, et ils ont certainement contribué à la diffusion de motifs byzantins.[73]

Récapitulation

La problématique de l'imitation dans les arts figurés durant la période médiévale est plus complexe qu'elle n'y paraît au premier abord. Les terminologies lexicales comportent des significations multiples et changeantes au fil du temps. Cependant, on peut affirmer que le vocabulaire de l'imitation conserve la signification antique de *mimesis*, de l'œuvre d'art imitant le monde environnant, voire imitant des *auctores* dans le cas de la littérature. Le terme «copie» n'existe pas dans le champ lexical de la reproduction d'une source; c'est *contrefaire* qui est utilisé dans ce sens-là ainsi que *pourtraire*, dont l'utilisation prend dès le XIIe siècle la valeur de "création d'après un modèle existant". Néanmoins, nous avons vu toutes les nuances que ces termes comportent. Dans le processus même de création artistique durant le Moyen Âge, spécifiquement durant la période considérée, l'utilisation de modèles est inhérente à la fabrication des œuvres. Les artistes puisent à différentes sources, en mémorisant des objets vus ici et là et en s'aidant de carnets de modèles, pour créer un schéma personnel au moyen d'une appropriation et d'une réinterprétation libre des œuvres du passé ou contemporaines. Le célèbre carnet de Villard de Honnecourt montre l'hétérogénéité du comportement artistique vis-à-vis de modèles. L'homme voyageur jusqu'en Hongrie varie les objets qui l'intéressent, les mémorise et les consigne sur le parchemin en adaptant les motifs et en les reproduisant dans son propre style. Il a vu des objets antiques, il a observé des œuvres byzantines, il a circulé dans les chantiers de plusieurs édifices religieux alors en construction faisant preuve d'une curiosité pour les aspects relatifs à ces chantiers. Son attitude est emblématique de celle de ses contemporains: le mélange des sources est prioritaire dans la création des années 1200 façonnée par la mobilité des objets et la mobilité des artistes. Toutefois, la dette byzantine reste difficile à saisir complètement. Les modalités de la circulation des modèles orientaux demeurent floues en raison du caractère extrêmement fragmentaire des œuvres byzantines jusqu'au XIII^{e} siècle.

73. C. FÖRSTEL 2007.

Chapitre II
L'orfèvrerie

L'orfèvrerie est sans conteste la technique dominante de la deuxième moitié du XII^e siècle. Les orfèvres, travaillant avec des métaux précieux, jouissent d'une position privilégiée dans la société et des facteurs socio-politiques favorables permettent d'augmenter le nombre des commandes. Les recherches menées par Pierre Alain Mariaux ont montré qu'au XII^e siècle une intense réflexion a lieu autour des trésors conservés dans les lieux de culte et leur réorganisation consiste à attirer les pèlerins.[1] Une concurrence s'observe entre les abbayes désireuses d'augmenter leur prestige en attirant les fidèles venus de loin, qui par leurs dons accroissent encore davantage les ressources financières nécessaires à l'embellissement des lieux de culte. Ce processus astucieux visant à récolter des donations selon le principe de «l'argent attire l'argent» (*pecunia pecuniam trahit*) est décrit et décrié par Bernard de Clairvaux dans l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*.[2] Au XII^e siècle, les reliquaires atteignent des dimensions monumentales et requièrent des quantités de métaux précieux. Un mouvement parallèle amplifie encore les commandes lié à la portée du culte des reliques qui gagne de l'importance durant le siècle. Chaque église cherche à obtenir une partie de corps d'un saint prestigieux pour lequel la nécessité de réaliser un reliquaire à la hauteur de la relique s'intensifie. Une rivalité s'instaure entre les églises, justifiée par des impératifs économiques. Elle se traduit par la prédominance d'une technique employant des matériaux précieux.

Précédents mosans

Lorsqu'il est question d'orfèvrerie au XII^e siècle, l'invocation du rôle de la vallée de la Meuse pour le développement des arts est récurrente. Dès 1150, cette région jouit d'une réputation dépassant largement les frontières régionales. Elle est le berceau du style 1200, au moment où elle connaît son âge d'or artistique. Charles de Linas en 1882 est le premier à déceler l'existence et la spécificité de l'art mosan.[3] Outre l'importante exposition *Rhein und Maas*, qui s'est tenue à Cologne puis à Bruxelles en 1972, deux ouvrages sont parus en 1953 et en 2007 pour étudier et définir les caractéristiques de cet art et son ancrage dans le contexte historique et économique.[4] De plus, l'ambitieuse exposition de Cologne en 1985, *Ornamenta Ecclesiae*,

1. P. A. MARIAUX 2005 et 2007.

2. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia*: *« Si quaeris, quomodo ? Miro, inquam, modo. Tali quadam arte spargitur aes, ut multiplicetur. Expenditur ut augeatur, et effusio copiam parit. Ipso quippe visu sumptuosarum, sed mirandarum vanitatum, accendunter homines magis ad offerendum quam ad orandum. Sic opes opibus hauriuntur, sic pecunia pecuniam trahit: quia nescio quo pacto, ubi amplius divitiarum cernitur, ibi offertur libentius. Auro textis reliquiis saginantur oculi, et loculi aperiuntur. »*. «Si vous me demandez comment cela se peut faire, je vous répondrai que cela se fait d'une manière tout à fait surprenante; car il y a une façon de répandre l'argent qui le multiplie; on le dépense pour le faire venir et on le répand pour l'augmenter. En effet, à la vue de ces vanités somptueuses et admirables, on se sent plus porté à offrir des choses semblables qu'à prier: voilà comment on attire les richesses par les richesses et comment on prend l'argent avec de l'argent; car je ne sais par quel charme secret les hommes se sentent toujours portés à donner là où il y a davantage. Quand les yeux se sont ouverts d'admiration pour contempler les reliques des saints enchâssées dans l'or, les bourses s'ouvrent à leur tour pour laisser couler l'or.» Traduction de l'abbé CHARPENTIER 1866.

3. C. DE LINAS 1882. Mentionné entre autres par A. LEMEUNIER 2007.

4. *L'art mosan*, 1953; *L'art* mosan, 2007.

retraça la production liturgique de la grande ville rhénane et étudia en détail les objets réalisés autour de Nicolas de Verdun.[5] L'ampleur considérable des travaux publiés depuis le XIX^e^ siècle sur l'âge d'or de l'art mosan se révèle à la lecture de la volumineuse thèse de doctorat de Sophie Balace consacrée à l'historiographie de l'art mosan.[6] Ce travail met en perspective la complexité des problématiques liées à l'orfèvrerie mosane au XII^e^ siècle.

Deux grands artistes mosans marquent le siècle à son début et à sa fin. Leurs œuvres possèdent comme caractéristique commune une forte tendance classicisante. Il s'agit de Renier de Huy et de Nicolas de Verdun. Entre les œuvres de ces deux grands orfèvres, les commandes de Wibald de Stavelot contribuent à façonner le style mosan de la deuxième moitié du siècle. Les œuvres issues de l'abbaye mosane de Stavelot se tournent vers des modèles antiques et font probablement des abords du fleuve le creuset innovateur d'un processus qui contribuera à modeler l'art du nord de l'Europe jusque dans les années 1220. Le rayonnement du style mosan est immédiat: à l'abbaye de Saint-Denis, dans toute la région voisine du Rhin, dans les ateliers de Limoges et d'Angleterre, dans l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune en Suisse et jusqu'en Pologne.[7]

L'attachement de la région de la Meuse à son héritage antique s'opère de manière continue à travers les siècles. L'ouvrage collectif sur l'art mosan dirigé par Benoît Van den Bossche, et en particulier la contribution de Sophie Balace, rappelle la constante tradition antique de cette région fortement romanisée.[8] A l'époque carolingienne, Liège jouit d'un prestige particulier, accueillant Charlemagne de manière répétée et prolongée. La région croît économiquement et politiquement de façon considérable. Située au carrefour de routes terrestres et dotée d'un transit fluvial, elle jouit d'une position commerciale extrêmement propice et donc d'un développement économique important.[9] En plus de cette excellente situation géographique, la région dispose de matières premières minières et céréalières. Les villes de la région connaissent un contexte particulièrement favorable aux XI^e^ et XII^e^ siècles entraînant une expansion démographique. Ces conditions opportunes expliquent le développement de l'orfèvrerie mosane au XII^e^ siècle, permis par des ressources financières importantes. Rome a également marqué de son empreinte la vallée voisine du Rhin. L'Empire romain s'étendait jusqu'en Grande-Bretagne et la Germanie avait une importance particulière pour les derniers empereurs. Les villes de Trèves, résidence de prédilection de Constantin, et de Cologne, désignée par l'appellation «Rome du Nord», furent des lieux de constructions majeures.[10]

Les vestiges romains dans les régions aux abords de la Meuse abondaient et nous n'en avons conservé qu'une infime trace. La plupart des restes antiques présents dans les complexes urbains médiévaux ont disparu lors des travaux d'assainissement et d'agrandissement des villes dès le XVII^e^ siècle. Outre cette forte présence romaine, la circulation d'œuvres byzantines et les échanges avec l'Empire d'Orient sont importants dans ces territoires, sièges des empereurs occidentaux. Jacqueline Lafontaine-Dosogne rappelle les fréquentes relations commerciales, qui s'établissent par le biais de l'Italie, entre les deux empires dès l'époque mérovingienne.[11] A partir de la période ottonienne, par le mariage d'Otton II avec la nièce de Jean I^er^ Tsmiskès, les liens s'intensifient et se font directement avec Byzance. Les pèlerinages et les Croisades durant le XI^e^ siècle amplifient les échanges pour devenir au siècle suivant particulièrement féconds. Ces interactions humaines auront des répercussions sur le développement des arts mosans et rhénans fortement influencés en effet par le style byzantin du XI^e^ siècle, visible par

5. *Ornamenta Ecclesiae*, 1985.

6. S. BALACE 2009.

7. Pour l'Angleterre, voir C. OMAN 1953 et la mise au point de S. BALACE 2009, p. 155-165. Au sujet des liens entre la Pologne et l'art mosan au XII^e^ siècle, voir les articles de M. MORELOWSKI 1953; O. FRANCASTEL 1953 et P. SKUBISZEWSKI 1981. Voir encore D. THURRE 1987.

8. S. BALACE 2007.

9. M. LOMBARD 1953 et A. MARCHANDISSE, M. SUTTOR 2007.

10. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 24.

11. J. LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, p. 181-192. Dans la première moitié du XX^e^ siècle, M. DEVIGNE 1932, entre autres, avait fortement insisté sur la contribution byzantine dans le développement de l'art mosan.

exemple dans la Bible de Stavelot (1093-1097) et défini par Wilhelm Koehler de «damp fold style».[12] Wibald de Stavelot, dont nous verrons le rôle primordial dans la mise en place d'un style spécifiquement mosan dès 1145, entretient des relations privilégiées avec l'empereur Manuel I[er] Comnène et rapporte de ses voyages à Constantinople des reliques, des soieries et également de petits reliquaires.

Renier de Huy et son influence

Les fonts baptismaux de Liège

L'hégémonie de la région mosane en orfèvrerie s'observe dès le début du XII[e] siècle par la réalisation des fonts baptismaux pour l'église Notre-Dame de Liège (Fig. 16). La *Chronicon rythmicum Leodiense* de 1120 attribue la commande à Hillin, dont l'abbatiat s'étend de 1107 à 1118.[13] Le nom de l'orfèvre, Renier *aurifaber Hoyensis* (Huy-sur-Meuse) est mentionné par une chronique plus récente, du milieu du XV[e] siècle. Malgré l'attestation de la chronique de 1120, le caractère étonnamment antiquisant de l'œuvre a donné lieu à des conjectures diverses quant au lieu et à la date de sa réalisation. Récemment, Geneviève Xhayet et Robert Halleux ont rassemblé plusieurs études dans le dessein de mettre un terme aux tentatives itératives du couple Colman de faire des fonts une œuvre byzantinisante ottonienne réalisée à Rome.[14] Ils ont prouvé, à l'aide de recherches menées sur plusieurs niveaux, tant iconographiques que techniques ou encore textuels, que les fonts furent bel et bien effectués à Liège au début du XII[e] siècle. Savoir si Renier est effectivement le nom de l'artiste responsable de l'œuvre reste secondaire. La typologie des fonts possède une forte réminiscence antique, puisqu'elle s'inspire des puits sacrés d'époque romaine,[15] comme celui du Puy-en-Velay (Fig. 17), ou d'autels circulaires. Ces derniers étaient souvent pourvus de figures en haut-relief se détachant sur un fond lisse, conception spatiale choisie pour les fonts.[16] Bien que Willibald Sauerländer ait nié la relation directe des fonts avec l'Antiquité,[17] la référence à cette période se fait à tous les niveaux. En plus de la forme générale, la plasticité des anatomies, la sérénité des gestes et des postures, les vêtements, les dos nus, la mise en scène se déroulant sur un fond neutre ou encore la compartimentation des différentes scènes par un arbuste rappellent les principes de l'art antique. La multitude des hypothèses formulées sur l'origine du classicisme prononcé de l'œuvre va de pair avec son caractère résolument étonnant et novateur. Selon André Grabar, la référence à l'Antiquité passe par des œuvres contemporaines influencées par l'art byzantin,[18] tandis que les auteurs du catalogue sur l'art roman dans la vallée de la Meuse paru en 1962 estiment que la résurgence hellénistique, qui apparaît sur les fonts baptismaux, est due à une confrontation directe avec des œuvres antiques, confrontation qui aurait pu se produire en Terre Sainte lors de la première croisade de 1095.[19] Or, la seule comparaison convaincante fut proposée par Anton Legner dans le catalogue de l'exposition *Rhein und*

12. M. LAURENT 1931; W. KOEHLER 1941.

13. La transcription du passage de la chronique est repris par G. XHAYET 2006, p. 21-23. L'auteur retranscrit, traduit et analyse tous les documents relatifs à l'œuvre.

14. P. COLMAN, B. LHOIST-COLMAN 2002. P. GEORGE 2012 insiste sur le style «incontestablement mosan» de l'œuvre tandis que dans le même ouvrage, Roland Recht suppose une origine étrangère, probablement italienne: R. RECHT 2012.

15. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 24; *L'art mosan* 2007, p. 112. Le parallèle avec les *putealia* a été suggéré pour la première fois par M. LAURENT 1938, p. 7-8.

16. S. BALACE 2000, p. 152-156, comparait la typologie des fonts avec l'autel circulaire de la Villa Doria à Rome, dont les bordures sont moulurées et sur lequel des personnages en haut relief sont représentés sur un fond lisse. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 239 rattachait la conception spatiale des fonts à l'Arc de Septimsévère.

17. W. SAUERLÄNDER 1991, p. 682.

18. A. GRABAR 1953.

19. S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE, J. STIENNON 1962, p. 48.

Maas.[20] Craton et Corneille, l'un et l'autre dans une cuve baptismale rappelant les formes romaines, ont pour modèle une œuvre semblable à une statuette de bronze conservée au Musée romain-germanique de Cologne (Fig. 18, 19). La ressemblance est indéniablement frappante, par les traits du visage, par la coiffure aplatie au sommet du crâne et formant une auréole à la base de la chevelure ainsi que par la manière de réaliser l'anatomie dorsale. De plus, la présence d'influences iconographiques byzantines est à exclure, ainsi que François Boespflug l'a démontré à la suite de Jacqueline Lafontaine-Dosogne.[21] La scène du Baptême du Christ, apparaissant de prime abord comme byzantine, ne se trouve pas en Orient, alors qu'elle est tout à fait intégrée dans l'art mosan antérieur. Ainsi, par exclusion d'une influence iconographique byzantine et par le rapprochement convaincant avec une œuvre romaine, il se pourrait qu'une volonté consciente de se rattacher à l'Antiquité romaine sous-tende cette œuvre. Au début du XII^{e} siècle, l'église de Saint-Adalbert-en-Ile porte atteinte au monopole détenu par l'église Notre-Dame au droit de baptême dans le diocèse.[22] La création de la cuve baptismale à ce moment-là est probablement une réponse à cette attaque, par le rappel de la primauté de la cathédrale de la ville qui se considérait comme une deuxième Rome.[23]

Au-delà de la question de l'intentionnalité des références antiques lors de la réalisation des fonts baptismaux, il est important de considérer la variété des hypothèses émises sur l'origine des sources stylistiques. Les œuvres antiques de Rome ont été suggérées, les œuvres antiques romaines en Terre Sainte vues lors de la première croisade ont été supposées et le rejet de prototypes antiques au profit d'une influence byzantine mis en avant. Finalement, ces trois pistes peuvent être balayées, puisque la comparaison avec une statuette romaine se trouvant en Germanie est de loin la plus vraisemblable, par sa localisation géographique et par l'indiscutable similarité des deux œuvres. Ainsi, Renier de Huy, à la demande probablement de l'abbé Hillin, utilise des œuvres antiques de bronze et s'inspire de la forme d'un puits romain, dont plusieurs exemplaires se trouvaient très probablement dans la région de la Meuse, fortement romanisée. Des voyages lointains dans l'ancien empire romain s'avèrent inutiles pour parvenir à la réalisation de cette œuvre aux traits fortement antiquisants. Une modification du regard porté sur des œuvres à proximité, tributaire d'une volonté d'innovation, explique le principe de création.

L'influence relative de Renier de Huy

A la suite de l'article de Karl Hermann Usener sur la postérité de l'orfèvre liégeois,[24] il est souvent répété que l'influence de Renier de Huy dans la région mosane fut déterminante. Cependant, le nombre d'œuvres dont on puisse faire état d'une répercussion directe s'avère relativement faible. Un crucifix conservé au Schnütgen Museum de Cologne est effectivement si étroitement lié au style de l'orfèvre liégeois qu'il lui est attribué (vers 1100-1120) et un second crucifix conservé aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles semble être une copie du premier.[25] Outre ces objets, nous n'en avons étonnamment pas d'autres des années 1120 conservés qui attestent du style de Renier de Huy. La première œuvre qui témoigne d'une connaissance de l'art de ce dernier est la châsse de saint Hadelin, vers 1130, conservée dans l'église Saint-Martin de Visé.[26] Trois orfèvres ont travaillé sur les deux longs côtés tandis que les pignons furent récupérés d'un reliquaire consacré au même saint en 1046. L'un des maîtres est particulièrement marqué par l'œuvre de Renier de Huy. On le perçoit par exemple dans la scène de la visite d'Hadelin à saint Remacle (Fig. 20). Les physionomies, l'agencement

20. A. LEGNER 1972-1973, p. 247.
21. J. LAFONTAINE-DOSOGNE 1989; F. BOESPFLUG 2006.
22. *Ibid.*, en part. p. 70-77.
23. Voir entre autres, C. M. BAYER 2006.
24. K. H. USENER 1933.
25. *Rhein und Maas* 1972-1973, cat. nos G2 et G3, p. 241.
26. *Ibid.*, cat. n° G4, p. 242.

des personnages dans l'espace et la manière de les grouper, les proportions ainsi que les types de drapés confirment la connaissance directe des fonts de Liège (Fig. 21). Mais il s'agit d'une des rares œuvres qui témoigne d'une influence directe des fonts. Le triptyque reliquaire de la sainte Croix conservé à Liège est généralement désigné comme issu de l'art de Renier de Huy, mais en réalité la continuité s'effectue par l'intermédiaire de la châsse de saint Hadelin. Les parties émaillées sont d'ailleurs extrêmement proches dans les deux œuvres, en particulier dans les nimbes (Fig. 22). Le faible rayonnement de Renier de Huy surprend et demeure inexpliqué. Bien entendu, il faut tenir compte de la disparition d'un grand nombre d'œuvres orfévrées durant la Révolution française, mais cela ne suffit pas à comprendre l'absence de répercussion des fonts, dont la qualité technique (*arte*) suscite pourtant l'intérêt du chroniqueur en 1120: *Fontes fecit opere fusili / Fusos arte vix comparabili* (Il fit les fonts par l'œuvre de la fusion, fondus par un art à peine comparable).[27] Au regard de ce témoignage, force est cependant de constater un enthousiasme mesuré dans les textes médiévaux mentionnant les fonts. La chronique de 1120 s'avère la plus laudative, tant bien même que l'emploi de superlatif, fréquent dans ce genre de contexte, est absent et qu'un *vix* atténue la louange. L'utilisation de prototypes antiques, démontrée chez Renier de Huy, restera isolée jusque vers le milieu du siècle. En effet, aucune œuvre connue ne fait directement référence à l'Antiquité avant les œuvres commandées par Wibald de Stavelot.

Les commandes de Wibald de Stavelot

Ce n'est en effet que vers 1150, à Stavelot, que l'on retrouve à nouveau l'utilisation de prototypes antiques. Le parcours ecclésiastique, la personnalité ainsi que les commandes artistiques de l'abbé Wibald ont été récemment étudiées par Suzanne Wittekind.[28] Wibald naît en 1098 dans le diocèse de Liège et se forme dès 1115 au cloître de Saint-Laurent de la ville où il bénéfice de l'enseignement théologique de Rupert de Deutz. Il devient abbé de l'abbaye double de Stavelot-Malmedy dès 1130 et le reste jusqu'en 1158. Ce monastère, fondé par l'abbé Remacle au VII^{e} siècle, jouit d'une position tout à fait dominante dans l'Empire romain germanique. Wibald fait réaliser plusieurs œuvres liturgiques pour l'abbaye qui reflètent l'art antique mais aussi l'art byzantin. De plus, ses nombreux voyages, en Italie, à Rome et à Constantinople en 1155 et en 1157, ainsi que sa passion des textes antiques, font de lui un commanditaire extrêmement érudit.

L'une des premières œuvres conservées commandées par Wibald est le chef-reliquaire du pape saint Alexandre (107-116) (Fig. 23), réalisé en 1145 comme l'atteste un authentique rédigé par l'abbé lui-même. Susanne Wittekind a pu établir que la tête d'Alexandre suivait un modèle impérial, très probablement un portrait d'Auguste, dont un exemplaire se trouve au musée romain-germanique de Cologne (Fig. 24).[29] Elle estime, à juste titre nous semble-t-il, que par cette référence, le rôle du pape Alexandre comme *vicarius Christi*, comme remplaçant du Christ sur terre, est mis en avant. Auguste étant l'empereur régnant au moment de l'incarnation du Christ, Wibald rappelle par cette référence impériale l'importance et la primauté historique du pape Alexandre dont les reliques sont en possession de l'abbaye de Stavelot. En plaçant la tête sur un socle en forme d'autel, l'identification au Christ est renforcée pour appuyer le rôle du pape en tant que *vicarius Christi*. Le renvoi à un modèle antique sert ainsi, dans ce cas, à soutenir le rôle du pape comme vicaire du Christ dans le conflit qui oppose sur ce sujet la papauté à l'empereur depuis les Ottoniens. Rappelons qu'Otton III avait utilisé la même référence augustéenne, en faisant placer un camée représentant l'empereur à l'intersection des bras de

27. Transcription et traduction par G. XHAYET 2006.

28. S. WITTEKIND 2004. Cet ouvrage constitue la seule étude englobant les différents aspects du personnage de manière détaillée et complète.

29. *Ibid*, p. 74. S. BALACE 2000, p. 156-158 pensait plutôt à des œuvres gallo-romaines, tel le dieu de Bouray, conservé au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye.

la croix de Lothaire (985/991) dans le dessein de s'affirmer comme le remplaçant du Christ sur terre et de revendiquer un rôle dévolu jusqu'alors au pape. Tout comme dans le cas des fonts baptismaux, la référence antique se fait dans une visée idéologique destinée à affermir un pouvoir et les prototypes utilisés proviennent dans les deux cas sans doute de la Germanie. En ce qui concerne la représentation d'Alexandre, la comparaison de profil proposée par Susanne Wittekind montre l'adaptation au goût contemporain dans le processus de copie (la coiffure tonsurée, en particulier, ancre le pape dans le contexte monacal). Si un portrait impérial est bel et bien à l'origine du chef-reliquaire, il n'y a pas de volonté de copie fidèle, mais une référence idéologique claire au pouvoir impérial.

L'autel portatif de Stavelot, réalisé vers 1150-1160 et commandé par l'abbé Wibald ou par son frère Erlebald qui lui succède, ne comporte aucune référence antique, mais, tout comme les détails du socle et du tour de cou du reliquaire d'Alexandre, il présente les caractéristiques de l'art mosan au milieu du siècle. Les tons bleu, vert, jaune, turquoise des émaux dominent. Les inscriptions sur les fonds et la manière de dessiner les visages par de simples traits sont des marques typiquement mosanes. Les évangélistes sur lesquels repose l'autel présentent des liens stylistiques avec les œuvres de Renier de Huy, avec l'encensoir conservé à Lille en particulier.[30] Le programme iconographique de cet autel est spécifique par la représentation des évangélistes à la place de dragons, de griffons ou de têtes de lions, mais aussi par celle des martyres des apôtres représentés sur le plateau. L'orientation du thème principal vers la fonction eucharistique par le rappel des sacrifices subis par les apôtres renforce l'acte rituel sacrificiel du prêtre.

Une troisième œuvre commandée par Wibald présente également un programme iconographique extrêmement développé et réfléchi, en faisant par contre, semble-t-il, à nouveau appel à des références antiques. Le retable de saint Remacle, réalisé vers 1148-1150, fut destiné à abriter la châsse du saint sur l'autel majeur du chœur de l'abbaye de Stavelot. Cette œuvre, disparue lors des guerres de religion en 1587, est connue grâce à un dessin de 1666 réalisé d'après un dessin antérieur et grâce à deux médaillons émaillés représentant *Operatio* et *Fides Baptismus* (Fig. 25-27).[31] Les drapés, la frise à feuille d'acanthe, les figures d'Enoch et d'Elie et les personnifications des fleuves du paradis attestent du caractère antiquisant de l'œuvre. Les deux médaillons subsistant nous permettent de saisir la proximité avec les deux œuvres précédentes, mais le lien avec l'Antiquité, discernable à travers le dessin du XVII^{e} siècle, ne peut malheureusement pas être analysé plus en détail.

Wibald est incontestablement l'un des commanditaires les plus importants du XII^{e} siècle mosan. Outre les objets susmentionnés, il fait également réaliser un retable de la Passion vers 1156 et un retable pour l'abbaye de Malmedy, tous deux disparus.[32] De plus, il joue un rôle bien connu dans les rapports entre l'Occident et l'Orient par ses relations amicales avec l'empereur Manuel I^{er} Comnène, duquel il a reçu deux reliquaires du début du XII^{e} siècle contenant des reliques de la Passion. Il les fit enchâsser au centre d'un triptyque mosan dont les volets relatent des scènes relatives à Constantin et à Hélène (New York, Pierpont Morgan Library).[33]

La correspondance de 1148 entre Wibald et un orfèvre désigné par l'initiale «G» n'apporte pas d'éléments concernant notre sujet, mais la manière dont elle a été utilisée est emblématique des exagérations commises en histoire de l'art médiéval. Dans cet échange épistolaire, Wibald fait part à l'orfèvre de sa hâte de voir achevée l'œuvre qu'il a commandée et le dépêche de respecter les délais. Par ailleurs, un inventaire du trésor de l'église Notre-Dame de Huy de 1274 attribue les deux reliquaires des saints Domitien et Mangold à un certain Godefroid en 1173. Jean d'Outremeuse, dans la *Chronique en bref*, rapporte que Godefroid est retourné à cette date à Huy après vingt-trois ans d'absence.[34] Il n'en a pas fallu davantage pour que l'orfèvre «G»

30. K. H. USENER 1933, p. 118 et surtout S. WITTEKIND 2004, p. 51-146.

31. P. LASKO (1972) 1994, p. 193.

32. *L'art mosan* 2007, p. 114.

33. *The Stavelot Triptych*, 1980.

34. P. LASKO 1994, p. 91-110.

soit identifié à Godefroid de Huy et qu'on procède à l'attribution d'une quantité considérable d'œuvres mosanes, datées entre 1150 et 1170, et à la reconstitution de sa biographie sur des hypothèses bancales.[35] Sans être tout à fait préjudiciables, ces recherches et ces discussions sur l'attribution d'un nom à une œuvre s'écartent des véritables problèmes et n'aident pas à une meilleure compréhension du contexte artistique mosan du XII^e siècle. La correspondance de Wibald nous renseigne du moins sur les rapports entre commanditaire et artiste de la période, sur le haut degré de culture des orfèvres révélé par une parfaite maîtrise du latin et sur la charge de travail à laquelle pouvait être confronté un artiste.[36] Les commandes de Wibald de Stavelot trahissent une réflexion approfondie sur le programme iconographique, mais aussi, et surtout, un humanisme accusé. L'abbé était, en effet, un lecteur fervent des auteurs classiques, tout particulièrement de Cicéron. Ce dernier constituait une source stylistique pour Wibald, qui figure parmi les rares connaisseurs du *De oratore* au XII^e siècle, avec Ulrich de Bamberg et Jean de Salisbury.[37] Ainsi l'abbé de Stavelot semble-t-il avoir exprimé la volonté de références antiques dans les œuvres qu'il commanda, en écho à l'admiration qu'il porte aux textes antiques. Il aurait transposé dans les arts plastiques une attitude qu'il adopte dans l'écriture.

L'influence des orfèvres de Stavelot

Le rôle de l'abbé dans le processus d'imitation de l'Antiquité semble primordial et n'a jamais été suffisamment mis en avant. Les œuvres qu'il commande établissent les caractéristiques de l'orfèvrerie mosane. Dès ce moment, la Meuse se spécialise dans cette technique et devient un label de qualité, de la même manière que le verre de Murano au XIII^e siècle ou que la porcelaine de Limoges au XVIII^e siècle. L'abbé Suger fait venir cinq à sept artistes mosans pour réaliser une croix monumentale consacrée en 1147,[38] disparue, mais dont le pied de croix de Saint-Omer serait le reflet. Nicolas de Verdun est appelé à l'extrémité orientale de l'Empire germanique et l'Angleterre accueille sur son sol de nombreux orfèvres venus de la région de la Meuse. L'art orfévré mosan dépasse les limites régionales pour s'étendre dans toute l'Europe du Nord et exercer une influence sur les autres techniques; la sculpture et la peinture. Cet élan et cette vitalité s'acquièrent dès le milieu du XII^e siècle par le style mis en place au travers des commandes de Wibald. Ces dernières apportent deux éléments fondamentaux, comme nous allons le voir, qui feront de la Meuse le creuset novateur de l'orfèvrerie appelée à rayonner au loin. D'une part, la maîtrise de la technique de l'émail champlevé associée à la mise en place d'un style totalement distinctif et, d'autre part, l'impulsion à la reprise d'œuvres antiques.

Le travail de l'émail champlevé atteint une finesse d'exécution et une maîtrise parfaitement aboutie. Cette technique supplante l'émail cloisonné utilisé depuis le VII^e siècle en Occident. Elle fut acquise par le biais d'artistes byzantins travaillant en Italie et dont le premier témoignage est le fragment de la croix de saint Eloi, conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de France.[39] La technique de l'émail cloisonné consiste à fixer perpendiculairement à la plaque de minces rubans de métal qui dessinent les contours des motifs en créant des alvéoles. Une poudre d'émail est ensuite placée dans celles-ci. Ce procédé est largement utilisé dans l'orfèvrerie jusqu'au XII^e siècle, moment où les artistes mosans développent la technique de l'émail champlevé, qui consiste à creuser des cuvettes dans la plaque de métal avant de les remplir d'émail. Les deux médaillons provenant du retable de saint Remacle (Fig. 26, 27) sont représentatifs de la technique mise en place au milieu du XII^e siècle. L'émail champlevé est utilisé autant pour les parties décoratives que pour les figures principales. Les tons bleus et verts dominent; les visages sont formés d'un ovale et de simples traits, insufflant un aspect serein aux personnages. Ces caractéristiques rendent l'orfèvrerie mosane immédiatement reconnaissable

35. T. JÜLICH 1994 dresse un parcours historiographique et soulève les problèmes méthodologiques de telles démarches.

36. Une traduction de la correspondance se trouve dans le catalogue *Rhein-Meuse*, 1972-1973, p. 17.

37. S. WITTEKIND 2004, p. 331 et ss.

38. SUGER 1996, t. 1, p. 131.

39. P. LASKO 1994, p. 3.

et sont un signe distinctif. Pour citer un exemple parmi tant d'autres, le reliquaire de saint Gondulphe (Fig. 28), provenant de l'église Saint-Servais de Maastricht, atteste de la proximité stylistique avec les œuvres issues de Stavelot. L'atelier d'orfèvrerie de Maastricht, situé au bord de la Meuse, acquiert une importance certaine dès les années 1170. La châsse de saint Servais (Fig. 29) initie, en effet, la série des grandes châsses mosanes de la deuxième moitié du XII^{e} siècle qui atteint son apogée à Cologne avec le reliquaire des rois mages de Nicolas de Verdun.[40] Les apôtres sont assis par paire sous des arcatures séparées par des pilastres et des bordures en émail brun. Deux maîtres ont collaboré à la réalisation de l'œuvre; le second, probablement succédant, adopte un style plus assoupli, le drapé forme des plis creusés de sillons souples qui épousent de près les formes des corps. La plasticité des figures, l'interaction des apôtres entre eux, le relief accusé et le rapport corps-vêtement laissent entrevoir les débuts d'une recherche de naturalisme. Cette châsse est contemporaine du retable de l'abbaye de Stavelot, conservé au musée national du Moyen Âge à Paris (Fig. 30), sur lequel les apôtres sont groupés par deux dans des poses dynamiques. Leur mouvement et leurs drapés sont similaires aux figures du second maître du reliquaire de saint Servais. En effet, la comparaison entre deux apôtres de l'une et l'autre œuvre montre la proximité stylistique acquise par un contact direct entre les orfèvres (Fig. 31).[41] La position des jambes, les lignes du drapé et le dynamisme des figures sont identiques. Le système décoratif d'émaillerie champlevée du retable de Stavelot comporte toutes les caractéristiques de l'orfèvrerie mosane (Fig. 32). Les tons bleus, turquoise et or dominent et l'émail brun est largement utilisé. Les figures des apôtres témoignent d'une recherche d'expressivité. Les drapés sont souples, amples, aux plis onduleux; ils enveloppent les corps en définissant les contours anatomiques.

L'assimilation du style mosan dans la région voisine de la vallée du Rhin s'observe dès le début des années 1160. La châsse colonaise de saint Héribert est l'une des premières conservées témoignant de l'absorption des ingrédients mosans.[42] Elle fut réalisée par un maître de Cologne en association avec un orfèvre venant de la Meuse. Les figures attribuables à l'artiste mosan sont un peu plus trapues, avec une tridimensionnalité plus accusée, un mouvement plus prononcé et un naturalisme plus accentué dans la représentation des corps. Les vêtements moulent les corps et les plis sont plus arrondis. La comparaison entre la figure de Jacques du maître colonais et celle de Thomas du maître mosan permet de distinguer les particularités et les similarités entre ces deux maîtres. Les œuvres rhénanes du dernier tiers du XII^{e} siècle répercutent toutes l'assimilation du style mis en place dans la région de la Meuse.

Nicolas de Verdun s'est incontestablement formé dans le milieu mosan. L'examen des parties encadrant les scènes de l'ambon de Klosterneuburg, que ce soit les plaques décoratives d'émaux champlevés ou les figures en buste dans les écoinçons, confirme le lien avec la région de la Meuse. Tous les visages de l'ambon présentent les mêmes caractéristiques que celles évoquées précédemment et se rattachent directement aux émaux du socle du chef-reliquaire d'Alexandre (Fig. 23). Nicolas de Verdun a sans doute eu un accès direct aux œuvres de l'abbaye de Stavelot. Wibald semble commander des œuvres faisant allusion à l'Antiquité, sans que, toutefois, celles-ci reprennent la stylistique des modèles observés. Cette contribution est primordiale pour le développement ultérieur des arts. L'abbé Hillin de Liège et Renier de Huy ont eu ce même regard sur les œuvres du passé qu'ils ont utilisées comme modèles et sources d'inspiration. Pourtant, leur attitude n'eut pas de répercussion. Nicolas de Verdun donne véritablement l'impulsion à un mouvement dont les bases se sont établies dans son milieu de formation.[43] En effet, entre le chef-reliquaire du pape Alexandre et l'ambon de Klosterneuburg, aucune œuvre mosane connue ne fait référence à l'Antiquité. Nicolas de Verdun, en s'appuyant

40. R. KROOS 1985.

41. K. H. USENER 1933, p. 127-128.

42. H. SCHNITZLER 1962; *Rhein-Meuse* 1972-1973, cat. n° H17, p. 277-278.

43. Nous ne suivons pas l'opinion de W. SAUERLÄNDER (1985) 1991, p. 682 qui rejettait toute influence directe de l'Antiquité sur les fonts de Liège et sur le chef-reliquaire d'Alexandre et qui estimait que le vrai retour à l'Antiquité s'est opéré avec l'ambon de Klosterneuburg.

sur les expériences de l'atelier de Stavelot, acquiert la méthode d'émaillerie mosane et se sert de nombreux modèles, antiques, mais aussi byzantins.

Avant de clore cette partie consacrée aux références antiques dans l'orfèvrerie avant Nicolas de Verdun, il faut encore évoquer une œuvre qui n'a pas encore bénéficié suffisamment d'études approfondies. Son lieu de réalisation reste toujours sujet d'hésitation, bien que le milieu mosan semble devoir être exclu. Otto von Falke attribua le chandelier de la cathédrale de Prague, essentiellement analysé par Peter Cornelius Claussen, à Nicolas de Verdun (Fig. 33).[44] Cette attribution ne suscita guère la conviction des chercheurs, cependant il s'agit d'une œuvre à très forte connotation antique. La datation de cette œuvre pose problème. Peter Cornelius Claussen la situait peu avant 1160, en signalant qu'il n'existe aucune œuvre apparentée dans les régions mosanes, anglaises et germanique. Il l'attribuait donc à un atelier milanais. L'évidente référence romaine a causé des incertitudes au XIX^e^ siècle quant à sa datation et elle fut désignée d'œuvre antique.[45] D'après une inscription de 1395 gravée sur le socle, elle serait un butin rapporté en Bohême lors de la conquête de Milan (1158-1162). Elle fut donc probablement ramenée par les troupes bohêmiennes liées à Frédéric Barberousse en 1162. Le pied de lampe est orné de plusieurs figures, dont trois hommes nus portant des sandales et chevauchant des lions ou des dragons qui font clairement allusion à l'Antiquité. De part et d'autre des faces principales, des figures sont assises au milieu de la composition. La première est barbue, vêtue d'un costume de chevalier et fut comparée à une statuette équestre de Tigring (Fig. 34).[46] La deuxième figure est imberbe, revêtue d'un costume qui n'a pas son pareil dans l'art du XII^e^ siècle: une tunique courte ajustée par une large ceinture. Ce vêtement, le dénudement de la jambe gauche et la posture de la figure confirment l'existence d'un prototype antique. Les recherches entreprises par Cornelius Claussen pour retrouver le type de modèle utilisé n'ont pas abouti à la découverte d'une œuvre similaire. Il proposa en comparaison une statuette en bronze d'un Lare retrouvée à Bonn et une autre statuette provenant d'Avenches (Fig. 35) présentant les mêmes caractéristiques physionomiques, au visage ovale et aux yeux ronds. Nous n'avons pas davantage de résultats à proposer, mais la confrontation avec une Diane en bronze (Chalon-sur-Saône) permet d'apprécier l'origine antique des sandales et de la tunique courte sans manches, ceinte à la taille, créant des plis sinueux sur la poitrine (Fig. 36).[47] L'artiste qui sculpta le pied de lampe de Prague a dû avoir sous les yeux une statuette de ce type.

Nicolas de Verdun

Nicolas de Verdun est présenté, surtout depuis l'exposition *The Year 1200*, comme l'initiateur du style 1200 auquel revient la responsabilité de la mise en place du style assoupli antiquisant, le *Muldenfaltenstil*, dont le rayonnement immédiat influence la production artistique durant un demi-siècle sur une large aire géographique. La bibliographie le concernant est considérable et nous renvoyons le lecteur au travail de Sophie Balace pour un aperçu historiographique.[48] Outre ce que nous apprennent les inscriptions de deux œuvres qui fournissent son nom, rien de plus sur son parcours n'est connu. La première œuvre signée est l'ambon réalisé pour le prieuré de Klosterneuburg, près de Vienne, en Autriche. L'inscription de dédicace qui court le long des bordures encadrant les scènes fut complétée au début du XIV^e^ siècle, lors

44. O. VON FALKE 1911, p. 14; P. C. CLAUSSEN 1977, p. 22 et surtout P. C. CLAUSSEN 1999, p. 97-103.
45. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 22.
46. P. C. CLAUSSEN 1999, p. 100.
47. S. BOUCHER 1976, p. 153-154.
48. S. BALACE 2009, p. 308-361.

d'une restauration de l'œuvre, et nous informe sur le nom de l'orfèvre (Nicolas de Verdun), le commanditaire (Wernher) et la date d'achèvement (1181):

[…] Anno milleno centeno septuageno
Nec non undeno Gwernherus corde sereno
Sextus prepositus tibi Virgo Maria dicavit
Quod Nicolaus opus virdunensis fabricavit […].[49]

Ces renseignements, issus d'une œuvre aussi fondamentale, sont précieux et permettent de fixer une chronologie relative pour les objets stylistiquement dérivés du style développé par Nicolas de Verdun. Fait exceptionnel, le même artiste signe et date en 1205 à nouveau une œuvre: le reliquaire de Tournai. Ainsi deux jalons permettent d'analyser l'évolution stylistique d'un même artiste sur vingt-quatre ans. Entre ces deux objets, un troisième est unanimement attribué à Nicolas de Verdun depuis Otto von Falke[50]: le reliquaire de la cathédrale de Cologne qui représente l'apogée et la plus brillante réalisation du style antiquisant des années 1200 aux yeux de l'ensemble des historiens de l'art.

Comme on trouve encore bien souvent dans la littérature la mention de son présumé fils verrier de Tournai mentionné en 1217,[51] ajoutons qu'il ne s'agit là que de la répercussion d'une erreur de lecture commise par M. B. Dumortier en 1862, qui lit dans les registres tournaisiens un Nicolas de Verdun «voirier», reçu bourgeois de la ville en 1217.[52] Bien que déjà en 1935, Adolphe Hocquet ait établi la date fautive, qui est en réalité 1317, et la lecture erronée de «voirier» (verrier) en «vairier» (fourreur), l'idée d'un fils de Nicolas verrier à Tournai et d'un décès de l'orfèvre dans cette ville perdure encore.[53] En réalité, par l'examen de l'ambon de Klosterneuburg, nous pouvons supposer un lieu de formation dans la région de la Meuse et probablement un contact avec l'atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Stavelot vers la fin du règne de Wibald, puis un déplacement aux confins de l'empire germanique où il achève l'ambon en 1181, avant d'entamer les travaux du reliquaire à Cologne pour finalement se rendre à Tournai. Mais aucune certitude supplémentaire ne peut être avancée à son sujet.

Outre ces trois œuvres réalisées par Nicolas de Verdun, les spécialistes, à partir d'Otto von Falke, proposèrent de lui attribuer plusieurs œuvres, avant que ses paternités lui soient déniées, faute d'arguments suffisamment solides. En premier lieu, la châsse de saint Annon, réalisée vers 1183 à Cologne pour contenir les reliques du saint archevêque, fut rattachée à l'orfèvre.[54] Les figures d'argent repoussé, qui se tenaient sous des arcatures trilobées et aux pignons, et les reliefs du toit furent ôtés au lendemain de la Révolution française. Il ne reste du décor original que les plaques émaillées ornementales et les figures en bustes des écoinçons. Ces dernières permettent de mesurer la proximité stylistique avec Nicolas de Verdun, mais les malencontreuses pertes ne permettent pas de confirmer une attribution à celui-ci. De la même manière, la châsse de saint Albin, à peine plus tardive, puisque la translation des reliques eut lieu en 1186, dénote une forte influence de Nicolas de Verdun dans la structure architectonique. Cependant, la perte du décor restreint toute tentative d'attribution.[55] D'autres propositions furent avancées pour élargir le corpus de Nicolas de Verdun; entre autres, celles de lui attribuer une plaque émaillée figurant un évêque conservée à Chicago,[56] le chandelier de Prague (Fig. 33) et des figures de prophètes conservées à Oxford (Fig. 123).

---

49. La transcription de l'intégralité de l'inscription se trouve chez H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 13. Une traduction fut proposée par M. M. GAUTHIER 1972, p. 167.

50. O. VON FALKE 1905; O. VON FALKE 1911.

51. Par exemple, H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 89.

52. M. B. DUMORTIER 1862, p. 219, n. 3: «Nicolas de Verdun dut être tournaisien, car dans les reliefs de bourgeoisie de la ville de Tournai, on lit que Colars (Nicolas) de Verdun, voirier, fut reçu bourgeois le trois novembre 1217 et qu'il ne paya que 25 sols, ce qui était le taux des fils de bourgeois».

53. A. HOCQUET 1935 1935, p. 73-81. Mentionné par S. BALACE 2009, p. 310-311.

54. *Rhin-Meuse* 1972-1973, cat. nº K3, p. 321-322.

55. *Ibid.*, cat. nº K2, p. 320.

56. *Cf. The Year 1200. A Centennial Exhibition*, 1970, cat. nº 197, p. 190.

Dès la redécouverte de l'ambon et du reliquaire de Tournai et dès les premières recherches sur Nicolas de Verdun, le classicisme prononcé de son art fut mis en avant. La nouveauté stylistique visible dans l'ambon fait de son auteur un génie qui déterminera le développement des arts de façon immédiate et décisive. En effet, une rupture conséquente s'opère avec cette œuvre et entraîne non seulement un nouveau style, mais surtout une nouvelle perception de l'espace pictural, une volonté d'atteindre un naturalisme convaincant et de rendre l'illusion d'un sentiment de vérité absent dans l'art précédent. Le catalogue de l'exposition *The Year 1200* focalisa l'attention sur le rôle primordial de Nicolas de Verdun en le considérant comme l'initiateur d'un mouvement artistique.[57] Bien entendu, un chef-d'œuvre ne naît pas *ex nihilo*. Son auteur est tributaire des expériences précédentes auxquelles il intègre des éléments totalement novateurs. L'apport de l'art antique dans la mise en place du style de Nicolas de Verdun, parfaitement démontré par Samuel Vitali, fait partie désormais du lieu commun. Néanmoins, plusieurs interrogations demeurent. D'où proviennent ses sources ? S'est-il rendu à Rome ou en Italie ou bien avait-il près de son lieu de vie accès à suffisamment d'œuvres ? Le lien avec l'Antiquité est-il direct ou passe-t-il par l'intermédiaire d'œuvres elles-mêmes dérivées de l'art antique, telles des œuvres carolingiennes ou byzantines ? S'agit-il de l'Antiquité classique gréco-romaine ou de l'Antiquité tardive ? Toutes ces hypothèses furent avancées et il règne actuellement toujours un certain flou quant à l'origine des sources stylistiques de Nicolas de Verdun. En parcourant une à une les trois œuvres attribuées avec certitude à l'orfèvre, nous tenterons de revenir sur les modèles proposés, d'en apporter des nouveaux et de cerner au mieux la provenance de ses sources et la manière dont il les employa.

L'ambon de Klosterneuburg

L'ambon exécuté pour l'abbatiale de Klosterneuburg (Fig. 37), signé et daté par Nicolas de Verdun en 1181, fait partie de ces chefs-d'œuvre unanimement envisagés comme les témoins des périodes de transition qui servent de points de repère à l'histoire de l'art.[58] Œuvre d'orfèvrerie monumentale constituée de quarante-cinq plaques originales en émaux champlevés, elle est considérée comme le point de départ du style 1200. Destinée à revêtir les trois parties d'une chaire à prêcher, elle subit plusieurs modifications en 1329 ou en 1331, lors d'une restauration décidée par l'abbé Etienne de Sierndorf consécutive à l'incendie de l'église.[59] Certaines scènes sont alors retouchées, l'ambon est transformé en retable tripartite (cinq mètres de largeur pour un mètre de hauteur) et l'ajout de six plaques permet de parvenir à la dimension adéquate pour refermer les volets. De plus, quatre scènes sont peintes au revers des volets représentant la Crucifixion, la Résurrection, la Mort et le Couronnement de la Vierge.

La grande valeur artistique de l'œuvre – du point de vue stylistique, ornemental et matériel – est proportionnelle à l'ambition du programme iconographique. Trois registres horizontaux correspondent à un système typologique à triple concordance, formant ainsi une nouveauté théologique. En effet, à la typologie habituellement double, opposant type et antitype, *ante legem* et *sub gratia*, donc avant la loi de Moïse et depuis l'Incarnation, un troisième niveau, *sub lege*, est ajouté, correspondant à la période entre la transmission de la loi de Moïse et l'avènement du Christ. Ainsi, deux types vétérotestamentaires sont représentés pour une scène néo-testamentaire. Helmut Buschhausen a montré que les sources théologiques proviennent d'un tropaire d'Adam de Saint-Victor et du *De sacramentis christianae fidei* d'Hugues de Saint-Victor, dont un manuscrit (cod. 311) est conservé à la bibliothèque de l'abbaye de

57. *Ibid.*, p. XXXIII.

58. La bibliographie traitant de cette œuvre est considérable. Nous renvoyons le lecteur aux deux monographies de F. RÖHRIG 1955 et d'H. BUSCHHAUSEN 1980 (étude très approfondie, approchant tous les aspects de l'oeuvre et assortie d'une planche couleur pour chacune des scènes). Par ailleurs, M. SHIKIDA 1988 a réalisé une importante étude dans laquelle elle effectue plusieurs comparaisons et offre la dernière synthèse en date.

59. Pour les tentatives de reconstruction de l'ambon, voir H. R. HAHNLOSER 1952 et E. DOBERER 1977 et 1983.

Klosterneuburg.[60] Les scènes se déroulent sur un fond bleu dans des cadres trilobés, tous séparés par des doubles colonnettes. Dans les écoinçons se trouvent des anges et des vertus en buste. Des *tituli* désignent chacune des scènes dans les arcatures tandis qu'une inscription se déroule horizontalement et verticalement, encadrant ainsi les trois volets et les trois rangées. Cette dernière donne la date de consécration de l'ambon (1181) par le prieur Wernher et le nom de Nicolas de Verdun.[61] Le restaurateur Otto Nedbal estima entre huit et dix ans le temps nécessaire à la réalisation de cette œuvre,[62] ce qui fait remonter le début des travaux entre 1171 et 1173, soit effectivement lors du priorat de Wernher (1168-1185 et 1192-1194) qui succéda à Rudiger I (diacre entre 1165 et 1167, puis prieur de 1167 à 1168).[63] Ce laps de temps pourrait être réduit de quelques années en considérant l'intervention d'aides à différentes étapes de la réalisation et la majorité des auteurs s'accorde à considérer Wernher comme le commanditaire et le concepteur du programme iconographique. Cependant, Helmut Buschhausen fait exception en faisant remonter la commande à Rudiger.[64] Il appuie son hypothèse sur des raisons politiques et historiques et sur le fait que l'inscription de l'ambon comporte plusieurs points de correspondance avec le dernier hexamètre d'un texte écrit par Rudiger. De plus, la concordance de la versification léonine choisie pour l'un de ses poèmes et les *tituli* de l'ambon ajoutent, à son avis, un argument supplémentaire. Or, les vers léonins sont fréquemment choisis pour les inscriptions au XII^e^ siècle, rendant la proximité poétique dénuée de sens, en raison de leur large diffusion.[65] Il paraît *a priori* peu probable que la conception et la commande d'une œuvre aussi importante se soient effectuées environ quatorze ans avant son achèvement. Un commanditaire désirant une telle œuvre investissait généralement les sommes nécessaires pour restreindre autant que possible le temps de réalisation. Les lettres de l'abbé Wibald de Stavelot à l'orfèvre «G», se plaignant de ne pas recevoir assez rapidement sa commande, en offrent un témoignage.[66] Par ailleurs, Suger a fait venir pour sa croix monumentale cinq à sept artistes expérimentés pour réduire à deux ans le temps nécessaire à la réalisation du travail.[67] Une autre hypothèse, émise par Maschek et reprise par Masako Shikida, attribue l'élaboration du programme iconographique à Henri le Lion (1139-1180), duc de Saxe et de Bavière.[68] L'argument se fonde, entre autres, sur un passage de la *Chronicon Salvorum* d'Arnold de Lübeck, qui relate le séjour d'Henri à Klosterneuburg en 1172. En l'absence d'éléments suffisamment solides pour dénier la commande et la conception du programme iconographique à Wernher et sur la base de l'inscription apposée sur l'ambon le désignant, il paraît judicieux de conserver la responsabilité de l'œuvre au prieur.

La restauration de 1949-1950 a permis de mettre au jour un fragment d'une Nativité (Fig. 38) au revers de la plaque représentant Joseph jeté dans le puits ainsi qu'une représentation des trois femmes au tombeau au revers de la scène des Enfers (Fig. 39). Selon Helmut Buschhausen, après avoir vu le dessin préparatoire de Nicolas, le commanditaire aurait demandé le remplacement de la représentation des femmes au tombeau par une Mise au tombeau, qui correspondait mieux comme antitype aux scènes de Joseph jeté dans le puits et de Jonas avalé par la baleine.[69] Le fragment de la Nativité, en revanche, n'est pas de la main de Nicolas, mais est visiblement l'œuvre d'un maître de la génération précédente. Le style du «damp fold», reconnaissable par les plis triangulaires issus d'une influence byzantine, y est décelable. Dans

60. H. BUSCHHAUSEN 1970 et 1980, p. 117-121.

61. Toutes les inscriptions sont retranscrites dans *idem*.

62. *Ibid.*, p. 122.

63. *Ibid.*, p. 47.

64. *Ibid.*, p. 122-123.

65. R. FAVREAU 2001, en part. p. 50-59. L'auteur remarque la fréquence d'épitaphes versifiées aux XI^e^ et XII^e^ siècles. La plupart des vers qu'il mentionne riment à la césure, en particulier ceux de Niccolo, à Pomposa en Italie du Nord dans la première moitié du XII^e^ siècle ou encore au linteau de la cathédrale de Maguelone en 1178, sur lequel sont gravés quatre hexamètres léonins à rimes riches.

66. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 17.

67. SUGER 1996, t. 1, p. 131.

68. M. SHIKIDA, 1988, p. 173.

69. H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 99.

la tentative de discerner si l'ambon fut réalisé dans la région mosane ou à Klosterneuburg même, ces deux éléments n'offrent pas d'appui solide. La modification iconographique peut avoir été exigée par le commanditaire durant la phase préparatoire, tout comme elle peut être l'initiative de l'artiste dans son atelier mosan ou rémois. Quant au fragment de la Nativité, la détermination de son origine pourrait offrir un argument sur le lieu de réalisation de l'ambon. Nous avons procédé à une étude stylistique pour tenter de distinguer sa provenance. Malheureusement, le style de ce fragment est tellement répandu en Europe vers 1150, autant au nord de la France qu'à l'est de l'Europe, qu'il n'est pas possible de déterminer son origine. Par ailleurs, l'iconographie présente une spécificité: l'orientation vers la gauche de la Vierge, alors qu'elle se tourne en général vers la droite. Or, ce positionnement se retrouve souvent dans le monde byzantin, tout en existant également en Occident, probablement par influence orientale. La question du lieu de réalisation ne peut donc être résolue par ce biais. La multiplicité des sources utilisées, localisées à Reims et aux alentours, pourrait faire supposer une exécution dans son atelier, puis un acheminement des plaques à Klosterneuburg. Pourtant, il paraît plus logique d'envisager une réalisation sur place, évitant ainsi le transport de matériaux lourds et précieux.

A la suite de Floridus Röhrig, il est admis que Nicolas de Verdun a commencé par travailler sur les plaques de gauche. Les figures bougent en parallèle sur la surface plane sans occuper l'espace, puis progressivement, au fil des plaques en allant vers la droite, les figures acquièrent une force plastique et un dynamisme plus accentué.[70] Helmut Buschhausen perçoit une évolution d'un style byzantinisant vers un style antiquisant.[71] Toutefois, il note que cette évolution d'un style mouvementé vers un art plus apaisé est également caractéristique du développement de la peinture byzantine à la fin du XII^{e} siècle. Outre l'argument stylistique, il remarque que dans la scène de la Naissance d'Isaac, sur le volet de gauche, le *titulus* est doublé puisqu'il se trouve à l'intérieur de la scène ainsi qu'en dessous. Il signale plusieurs exemples mosans antérieurs à Nicolas de Verdun dans lesquels un *titulus* apparaît à l'intérieur de la scène et il estime à juste titre que cette plaque est l'une des premières réalisées. Nicolas a ainsi suivi une coutume familière, puis décision a été prise d'inscrire les *tituli* sous chacune des scènes.[72] Cependant, la prédominance d'une influence byzantine au début de son travail puis une orientation progressive vers des modèles antiques n'apparaît pas si nettement. Les deux influences coexistent avec la même intensité au fil des plaques. Ainsi, l'Annonciation d'Isaac dérive d'un prototype byzantin (Samuel Vitali a pensé au folio 107r^{o} du Vat. gr. 755 de la Bibliothèque vaticane de Rome[73] (Fig. 84)), de même que l'Annonce à la Vierge. Mais dans une scène juxtaposée, la Vierge de la Nativité dérive d'une Ariane endormie classique (Fig. 61, 62). Dans les dernières plaques, le Christ-Juge est byzantinisant tandis que les personnages de la scène de l'Ascension témoignent de l'utilisation d'exemples antiques. Le cas de la scène de la Crucifixion est révélateur (Fig. 95): le Crucifié est clairement imité d'un modèle byzantin du XII^{e} siècle (voir *supra*, p. 36) tandis que la Vierge est copiée d'un prototype antique.[74]

Œuvres antiques utilisées dans l'ambon de Klosterneuburg

Comme mentionné plus haut, dès la redécouverte de l'ambon au XIX^{e} siècle et les premières études le concernant, le classicisme prononcé de la plupart des scènes n'a cessé de frapper les historiens de l'art et, bien entendu, la variété des hypothèses proposées sur l'origine des sources est corrélative à l'attrait exercé par l'œuvre.[75] Carl Schnaase mentionne le «sentiment

70. F. RÖHRIG 1955, p. 36.

71. H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 107.

72. *Ibid.*, p. 101.

73. S. VITALI 2002, p. 14.

74. Voir *infra,* p. 56–57.

75. Les différentes hypothèses ont été récemment répertoriées par S. VITALI 2002.

vivant de vérité» lié à l'Antiquité qui se dégage de l'ambon[76] à la suite des auteurs du premier ouvrage consacré à l'ambon qui évoquent l'œuvre du sculpteur du Parthénon Phidias.[77] Le lien avec l'Antiquité devient un *topos* de la littérature concernant Nicolas de Verdun, bien que le premier modèle antique trouvé n'apparaisse que dans les années 1970 grâce à Hermann Fillitz et Peter Cornelius Claussen. L'évidente influence byzantine fut analysée par Ernst Kitzinger, Otto Demus et Helmut Buschhausen[78] tandis que, parallèlement, Victor Griessmaier mettait en avant la référence à des œuvres carolingiennes en plus d'un voyage en Italie jusqu'en Sicile.[79] Pour notre part, une étude des sources nous amène à considérer la piste carolingienne comme secondaire, voire absente, dans la formation du style de Nicolas de Verdun au profit d'apports extrêmement vivaces de Byzance et de l'Antiquité. Nous verrons quels types d'œuvres Nicolas de Verdun a dû connaître en nous basant sur les recherches menées jusqu'à présent et après avoir nous-mêmes soumis les scènes de l'ambon à une vaste étude comparative.

Œuvres utilisées par Nicolas de Verdun avec certitude

Le diptyque des Nicomaque et des Symmaque

La découverte d'un premier modèle certainement utilisé par Nicolas de Verdun revient à Hermann Fillitz. Il s'agit du diptyque des Nicomaque et des Symmaque, œuvre romaine du IV^e^ siècle, conservée du VII^e^ siècle jusqu'à la Révolution française dans l'abbaye de Montier-en-Der à quelques dizaines de kilomètres de Verdun et de Reims.[80] Lorsque Fillitz fit le rapprochement avec le feuillet des Nicomaque, il ignorait la localisation médiévale de l'objet. Peter Cornelius Claussen en détermina la provenance, rendant ainsi l'utilisation de ce modèle certaine, d'autant que ce diptyque fut monté en reliquaire à la fin du XII^e^ siècle et se trouvait donc dans un atelier d'orfèvre.[81] Le récit de Martène et Durand de 1717 nous transmet le souvenir de cette œuvre à travers le dessin réalisé par le Père Dom Robert Larcher suite à l'étonnement des deux bénédictins devant les feuillets antiques montés en reliquaire.[82] Cette découverte est primordiale. Nicolas a sans aucun doute eu accès à ces deux feuillets d'ivoire. L'observation de la gravure du XVIII^e^ siècle[83] (Fig. 40) permet même de supposer que Nicolas aurait pu contribuer à la réalisation de ce reliquaire, tant le système décoratif s'apparente à celui de l'ambon et du reliquaire de Cologne, par la riche variété des plaques émaillées, par les doubles colonnettes, par les pommes de pin surmontant les faîtes, par les bustes d'anges et finalement par l'apparent remploi de camées antiques.[84] La comparaison établie par Masako Shikida entre la figure féminine du feuillet de Symmaque et la Vierge de la Crucifixion de l'ambon confirme que Nicolas a vu le diptyque (Fig. 43, 44).[85] La ressemblance est évidente en particulier dans le bas du corps, que ce soit par la reprise exacte du drapé de la tunique et de la robe ou par la position en contraposto de la Vierge.[86] Le feuillet de Nicomaque a, quant à lui, servi à la

76. C. SCHNAASE (1850-1854) 1872, p. 621.

77. A. CAMESINA et J. ARNETH 1844, p. 6.

78. E. KITZINGER 1966; E. KITZINGER 1970; O. DEMUS 1970, p. 180-187; H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 107-108.

79. V. GRIESSMAIER 1972, p. 29-52. Il établit, en particulier, un parallèle avec le couvercle du psautier de Dagulf, conservé au Louvre, avec la plaque d'ivoire du psautier de Charles-le-Chauve de la BnF et avec un ivoire conservé à Lyon.

80. H. FILLITZ 1972.

81. P. C. CLAUSSEN 1978. Le feuillet de Nicomaque est conservé au musée national du Moyen Âge à Paris tandis que le feuillet de Symmaque se trouve au Victoria and Albert Museum de Londres.

82. E. MARTENE, U. DURAND 1717, p. 98.

83. Dans P. C. CLAUSSEN 1985. Voir également la notice consacrée au texte de Martène et Durand in *Ornamenta Ecclesiae* 1985, t. II, cat. n° G8A, p. 14.

84. L. TERRIER ALIFERIS, à paraître.

85. M. SHIKIDA 1988, p. 56.

86. Nous ne suivons pas S. VITALI 2002, p. 19 sur ce point. Celui-ci ne voit aucun parallèle de posture entre la Vierge et la figure du feuillet de Symmaque et préfère comparer la position avec les figures de pleureuses, comme celle représentée sur le sarcophage de la mort de Méléagre conservé à la Villa Albani. En réalité, il s'agit d'une position en contraposto récurrente dans l'art antique, adoptée par les deux figures du diptyque: une jambe est raide et l'autre jambe légèrement fléchie s'éloigne du tronc du corps créant un déhanchement. Cependant, Samuel Vitali souligne avec raison la position particulière de tristesse de Jean au pied de la croix avec le bras gauche passant

réalisation de la reine de Saba dans la scène de la visite de celle-ci au roi Salomon (Fig. 41, 42). La pose ainsi que la manière dont le vêtement moule la jambe et la poitrine ont été étudiées par l'orfèvre. Celui-ci a analysé le rapport corps-vêtement des figures féminines des deux feuillets et s'en est servi pour façonner son style. Il a repris les proportions, la fluidité des étoffes, la manière dont les plis s'articulent ainsi que la façon de reproduire les anatomies sous le tissu, l'élégance des gestes et finalement la position issue du contraposto. Cette position naturelle du corps fait ici son apparition médiévale, après avoir disparu depuis la période antique. Ainsi, par l'intermédiaire de cette œuvre de l'Antiquité tardive vue par Nicolas à l'abbaye de Montier-en-Der ou dans un atelier d'orfèvrerie au moment du montage des plaques en reliquaire, l'ambon acquiert une nouveauté remarquable qui connaîtra de nombreux échos. Un style nouveau se met en place, qui passe par l'étude des principes de représentation d'une œuvre du passé. Comme Peter Cornelius Claussen l'a justement formulé, Nicolas ne recopie pas fidèlement l'œuvre. Il l'a vue et il en a gardé le souvenir au moment de réaliser l'ambon.[87]

Le rapport complexe qu'entretient Nicolas de Verdun avec l'Antiquité peut être montré par l'évidente accumulation de modèles utilisés. Indéniablement, il s'est servi du feuillet des Nicomaque pour élaborer l'élégante reine de Saba. Pourtant, la figure de l'ambon entretient des liens révélateurs avec une statuette conservée à Agen (Fig. 56), dont la visibilité à l'époque médiévale ne peut être assurée.[88] La torsion serpentine du buste, atypique dans l'art précédent, est similaire, avec une inversion gauche-droite, la poitrine est moulée de façon très proche et le drapé forme des plis comparables: en «v» sur le haut de la poitrine, des mouvements courbes et le tissu bouffant à la taille. Nous y retrouvons également les plis longitudinaux du bas de la tunique et l'encolure du manteau. Si Nicolas n'a pas eu accès à cette œuvre-ci, sa reine de Saba, en tout cas, dérive d'une ronde-bosse romaine extrêmement proche. Les rapports étroits avec la statuette d'Agen et le modelé raffiné de la reine de Saba le laissent supposer.

Le sarcophage de Jovin à Reims

Nicolas de Verdun utilisera également d'autres œuvres antiques qui se trouvent près de son lieu d'activité. Il revient à Samuel Vitali d'avoir étayé la piste de modèles locaux en remarquant que plusieurs motifs isolés de l'ambon de Klosterneuburg étaient issus du sarcophage de Jovin représentant une chasse au lion, conservé actuellement au musée de Saint-Remi de Reims (Fig. 45).[89] La découverte s'avère particulièrement intéressante, puisqu'il s'agit d'une œuvre romaine du III^{e} siècle amenée à Reims, capitale de la *Gallia Belgica*, peu après sa création. Panofsky avait déjà comparé ce sarcophage avec un chapiteau du chœur de la cathédrale, prouvant ainsi la visibilité de l'œuvre au XIII^{e} siècle dans cette ville,[90] dans l'église abbatiale de Saint-Nicaise.[91] Quelques détails du sarcophage ont servi pour certains motifs, non seulement de l'ambon, mais aussi du reliquaire des rois mages de Cologne. Cette filiation atteste de manière intéressante la présence continue de certains modèles à l'intérieur de l'atelier de Nicolas de Verdun. En premier lieu, la tête du valet allongé au bas du sarcophage (Fig. 46) a servi de modèle pour celle de l'homme au raisin (Fig. 47) et pour la figure de Judas dans la représentation de la Cène (Fig. 48) de l'ambon de Klosterneuburg ainsi que pour la tête du prophète Habakuk (Fig. 49) et des têtes en médaillon (Fig. 50) du reliquaire de Cologne. La brisure du nez, les favoris et la chevelure sont systématiquement repris. Ajoutons que les figures des deux rameurs dans la scène de Jonas jeté dans la gueule de la baleine (Fig. 81) dérivent également de ce prototype.

---

par la poitrine et rejoignant le bras droit qui se retrouve sur le sarcophage de la mort de Méléagre. Cet élément est rarissime dans l'art médiéval. On retrouve ce motif dans l'*Hortus deliciarum* à plusieurs reprises (*Hortus deliciarum* 1979, fols 253r^{o} et 258v^{o},) et dans le psautier d'Ingeburge, également dans la scène de la Crucifixion (fol. 27r^{o}, voir Fig. 342). Ce procédé dérive probablement de la connaissance d'enluminures byzantines dont l'iconographie de la douleur se traduit souvent par la main couvrant un œil.

87. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 26, note 6 (mentionné par Samuel VITALI, *op. cit.*, p. 18).

88. Le corps de la sculpture fut trouvé en 1880 à l'intérieur d'une subconstruction gallo-romaine dans la région de Tayrac, puis la tête fut découverte en 1921 et attibuée au corps en 1941. K. DAHMEN, 2001, cat. n^{o} 201, p. 197.

89. S. VITALI 2002, p. 24-27.

90. E. PANOFSKY (1927) 1944, p. 122, n. 8.

91. R. HAMANN-MACLEAN 1983, p. 128-135.

Samuel Vitali note ensuite que la tête de la figure de la Bravoure à gauche du chevalier semble avoir inspiré plusieurs visages de l'ambon, en particulier celui de l'apôtre à droite de la Cène. Sur ce point-ci, nous peinons à suivre le chercheur, car le visage de l'apôtre représente le type de visage qui se retrouve le plus souvent sur l'ambon et qui s'inscrit dans le style mosan. A notre avis, ces visages sont justement ceux qui ne suivent pas de modèles, car ils ne comportent aucune caractéristique particulière. Ils sont représentatifs de la manière utilisée par Nicolas de Verdun et par les artistes mosans pour dessiner les visages. Troisièmement, le jeune enfant représenté sur le sarcophage à gauche pourrait avoir inspiré (avec une inversion gauche-droite) le petit garçon à l'extrême gauche de la scène de la Traversée de la Mer Rouge (Fig. 51, 52). Le mouvement du corps et l'anatomie concordent effectivement. Finalement, le lion combattant contre Samson, dont le caractère classicisant a souvent frappé,[92] est copié du lion du sarcophage de Jovin (Fig. 53, 54). La position, les traits de la gueule ouverte, la crinière, le mouvement des membres antérieurs et le dessin de l'anatomie sont scrupuleusement copiés. Nicolas de Verdun adapte le motif en insérant la figure de Samson entre les griffes de l'animal, qu'il accroupit étant donnée la contrainte formelle de l'encadrement trilobé. Les nombreux parallèles indéniables que Samuel Vitali a pu établir entre le sarcophage et l'ambon, joints à la localisation rémoise et à sa visibilité garantie durant la période concernée, font de cette œuvre romaine du III^{e} siècle un prototype utilisé avec certitude par Nicolas de Verdun. L'artiste en a retenu quelques détails, qu'il a probablement consignés dans un carnet, puisqu'il s'agit de véritables copies, avant de les utiliser pour l'ambon.

La statuette de Mars provenant de Reims

Outre ce sarcophage, une autre œuvre de provenance rémoise confirme la connaissance que Nicolas de Verdun possédait des vestiges romains conservés dans la ville. Floridus Röhrig avait signalé que le Christ du Baptême (Fig. 90) possédait un modèle antique.[93] Ce dernier est désormais repéré grâce à Samuel Vitali.[94] Il s'agit d'une statuette de bronze représentant le dieu Mars (Fig. 91), conservée au musée du Louvre et provenant de Reims. Nicolas a repris la position générale du corps, autant dans les jambes que dans les bras, en tentant de reproduire le contraposto.

Les recherches conjointes d'Hermann Fillitz, de Peter Cornelius Claussen et de son élève Samuel Vitali ont donc permis de procéder à une avancée considérable sur les modèles antiques utilisés par Nicolas de Verdun dans sa première œuvre connue. L'identification de ces modèles basée sur la proximité géographique, leur visibilité à l'époque médiévale et les similarités avec des détails de l'ambon permettent de dégager la manière dont l'orfèvre étudie et incorpore ses modèles, en permettant de comprendre le processus artistique. Aucun doute que le diptyque des Nicomaque et des Symmaque, le sarcophage de Jovin et la statuette de Mars aient été vus et attentivement examinés par Nicolas de Verdun. Du diptyque, ce dernier retient la corporéité des figures, leur mouvement dans l'espace, l'attention aux proportions et l'articulation des membres, le contraposto, le rapport corps-vêtement ainsi que la souplesse des plis des drapés et leur syntaxe. Nicolas de Verdun, après avoir reçu la commande de l'ambon, porte une attention particulière aux feuillets d'ivoire qu'il a vus soit à Montier-en-Der (village distant d'une centaine de kilomètres de Reims et de Verdun), soit dans un atelier d'orfèvrerie, peut-être dans la région de la Meuse, où l'œuvre s'est temporairement trouvée lors de son remaniement. Du sarcophage de Reims, il isole certains motifs qu'il cite littéralement à une ou plusieurs reprises. Des détails attirent son attention pour parvenir à une meilleure variété dans le contenu de ses scènes. A Reims, il observe également la statuette de Mars et s'en inspire pour le Christ du Baptême, attentif surtout à la posture en contraposto du corps. Avec ces trois œuvres, nous sommes déjà à même de comprendre le principe de l'élaboration du style

92. F. RÖHRIG 1955, p. 35.

93. *Ibid*.

94. S. VITALI 2002, p. 21.

de Nicolas de Verdun et son attitude vis-à-vis des œuvres antiques. Nous pouvons d'ores et déjà établir qu'il n'a pas eu besoin de se rendre à Rome ou en Italie pour se former. D'autres comparaisons permettent d'approfondir davantage le rapport qu'entretient Nicolas de Verdun avec les œuvres antiques.

Importance des sarcophages

Les sarcophages de Saint-Médard d'Eyrans

Outre la reprise du système stylistique antique, Nicolas de Verdun, nous l'avons vu, s'inspire de motifs particuliers, qu'il puise sur des sarcophages antiques, tel celui de Jovin à Reims. D'autres comparaisons avec certains sarcophages peuvent être établies. En premier lieu, la Vierge de la Nativité (Fig. 61) a très tôt évoqué une Ariane endormie.[95] Le modèle utilisé par Nicolas de Verdun pour la représentation des femmes en couches provient effectivement d'une scène figurant l'héroïne mythologique. Le musée du Louvre conserve un sarcophage représentant Dionysos et Ariane allongée, entourée de satyres et de danseurs. Sur la gauche, une ménade accoudée sur un tympanon offre une comparaison éloquente avec Marie (Fig. 62). La posture générale est semblable, le bras droit retombe exactement de la même façon chez les deux femmes et l'on retrouve sur la Vierge le pli de tissu du haut du *chiton* qui dénude l'épaule de la ménade. Le parallélisme qui s'établit avec cette représentation n'est pas anodin. Ignorant dans un premier temps la provenance de ce sarcophage et après avoir consulté un grand nombre de représentations d'Ariane endormie et de figures féminines allongées, nous avons déterminé que celle-ci possédait une affinité probante avec la Vierge de l'ambon. Or, ce sarcophage fut exporté en Gaule après avoir été réalisé à Rome par des sculpteurs grecs au III^{e} siècle après Jésus-Christ.[96] Sa découverte en 1804 à Saint-Médard d'Eyrans, près de Bordeaux, n'exclut pas sa visibilité médiévale. En effet, il fut découvert, avec un deuxième sarcophage, dans un champ, à côté de l'église, à un pied de profondeur.[97] Un deuxième détail comparé avec l'ambon ajoute une fiabilité à la première comparaison. Le croisement de jambes d'Ariane endormie située à l'extrémité droite (Fig. 63) est repris pour Sarah donnant naissance à Isaac. De plus, ce sarcophage fut retrouvé avec un second sarcophage, figurant la légende de Séléné et d'Endymion (Fig. 64). La scène d'Elie emporté par le chariot de feu (Fig. 65), dont le dynamisme peut faire penser à une représentation antique, évoque le détail des chevaux aux muscles saillants tirant un char.[98] Il serait téméraire d'assurer que Nicolas de Verdun ait vu ces deux vestiges, même par l'intermédiaire d'un modèle graphique, mais l'accumulation des parallèles permet du moins de supposer qu'il a eu accès à des œuvres antiques similaires.

Présomptions de l'utilisation d'autres sarcophages

Samuel Vitali a insisté sur l'importance des sarcophages comme source de modèles pour Nicolas de Verdun. Outre sa découverte importante concernant le sarcophage de Jovin, il estime qu'un sarcophage conservé à Copenhague, représentant un couple et un philosophe, doit être considéré comme un modèle utilisé par Nicolas de Verdun (Fig. 67).[99] Il tire son argumentation de la ressemblance de la structure et des plis de la robe de la femme avec une figure féminine fuyant l'Egypte de l'ambon (Fig. 68). Effectivement, la comparaison convainc et nous n'avons pas été en mesure d'en trouver une autre. On sait que ce sarcophage fut acheté à la Villa Borghèse en 1985 et qu'il servit de table d'autel en Lombardie, provenance attestée par les motifs d'oiseaux et de vignes. D'autres éléments de l'ambon permettent de supposer la référence à un sarcophage antique, ou du moins à un haut-relief. Samuel Vitali remarqua, à

95. L. REAU 1943, p. 120. D'autres la mettaient en parallèle avec les sculptures du Parthénon (Fig. 60): F. RÖHRIG 1955, p. 35 et H. BUSCHHAUSEN 1980, p. 110.

96. F. BARATTE 1985, cat. nos 25 et 67, p. 71-75;138-142.

97. LACOUR 1806, p. 25.

98. S. VITALI 2002, p. 16 avait comparé la figure d'Elisée avec un ivoire carolingien.

99. *Ibid.*, p. 23.

juste titre, que la tête de la sage-femme assistant la naissance de Samson (Fig. 69) possède une référence antique.[100] Il la compare avec la tête de Phèdre sur le sarcophage d'Hippolyte du III^e siècle, conservé au Louvre (Fig. 70). Ce sarcophage n'a pas été vu par l'artiste, puisqu'il fut découvert en 1853 lors de fouilles sur la via Aurelia à la douane de Chiarone en Toscane.[101] Pourtant, la forme du visage, la bouche, les rides, l'expression et la coiffe de laquelle dépassent le lobe de l'oreille et une mèche de cheveux sont extrêmement proches. Le modèle utilisé pour le visage de la sage-femme a été repris pour Elisabeth (Fig. 71) dans l'œuvre tardive de Nicolas de Verdun, le reliquaire conservé à Tournai.[102] Ce type de visages de femmes âgées est extrêmement fréquent dans l'art romain et dérive de sculptures, dont on trouve de nombreux exemples à Rome, telle la vieille femme conservée au Palais Doria en porphyre, d'après un original hellénistique.[103] La ressemblance entre Phèdre du sarcophage d'Hippolyte, la sage-femme et Elisabeth est si flagrante qu'elle ne peut être due au hasard. Nicolas de Verdun a inévitablement imité un relief romain, comme le fera 70 ans plus tard Nicola Pisano, dont on sait qu'il étudia le sarcophage d'Hippolyte visible dans sa ville.[104] En Gaule, un sarcophage représentant la tragédie de Phèdre amoureuse d'Hippolyte fut retrouvé en 1891 dans le quartier de Trinquetaille à Arles.[105] Sur ce relief réalisé vers 250 apr. J.-C. par le maître d'Arles, la nourrice est représentée jeune. Nous ne pouvons expliquer la transmission du type de la nourrice âgée jusqu'à Nicolas de Verdun.

D'autres reprises textuelles de sarcophages peuvent être soupçonnées. La position d'Abraham assistant à la naissance de son fils Isaac dérive visiblement de l'art antique. Le torse présenté de face tandis que les jambes sont orientées à gauche et la tête à droite est une posture fréquente dans l'Antiquité tardive. De plus, la scène des Plaies d'Egypte (Fig. 72) laisse entrevoir l'influence de motifs antiques, autant pour la figure de l'homme de dos d'Aaron que pour l'ange terrassant le fils du Pharaon. Concernant le premier personnage, le pli bouffant à la taille permet de comprendre que le modèle était probablement une figure féminine portant la *stola* dérivée de la tunique ionienne à laquelle Nicolas de Verdun a ajouté des manches longues. Nous pensons à un prototype proche de la femme de dos sur un sarcophage conservé au Vatican (Fig. 73). La position des jambes, l'une raide et l'autre fléchie s'éloignant du tronc du corps atteste également de l'utilisation d'un modèle antique. Le sarcophage du Vatican permet aussi de montrer que la figure de l'apôtre vue de dos au premier plan de la scène de l'Ascension (probablement Jean) dérive de l'Antiquité (Fig. 74).[106] La figure féminine de dos à l'extrême droite du sarcophage revêt une *stola* assortie d'une *pala*, manteau qui se porte par-dessus la tunique, laissant une épaule découverte. L'apôtre de l'ambon arbore le même type de vêtements et la position des jambes, quoique maladroitement reproduite, trahit l'existence d'un modèle antique. Concernant l'ange terrassant le fils du Pharaon, il fait référence à des œuvres de l'art classique grec, tel le bas-relief représentant Niké provenant du temple d'Athéna Niké sur l'Acropole (conservée au musée de l'Acropole).[107] Au terme de ces quelques exemples choisis, nous voyons donc que Nicolas de Verdun a eu accès à plusieurs sarcophages antiques. Il en a retenu à chaque fois un ou plusieurs détails qu'il insère ici et là au fil des plaques de l'ambon.

100. *Ibid.*, p. 27.

101. C. ROBERT 1969, n° 161, p. 198.

102. *Ibid.*, p. 36.

103. R. DELBRUECK 1932, p. 75.

104. G. SWARZENSKI 1926, p. 17.

105. V. GAGGADIS-ROBIN 2005.

106. Les figures de dos sont toutefois relativement rares dans l'art antique. Quelques beaux exemples se trouvent sur les panneaux de Marc Aurèle remployés sur l'arc de Constantin à Rome.

107. Nous remercions Lorenz E. Baumer pour cette remarque.

Conséquences stylistiques de l'utilisation d'œuvres antiques

Rapport corps-vêtement

Nous avons considéré que la mise en place du rapport corps-vêtement, qui a valu à l'ambon d'être caractérisé d'œuvre antiquisante, provient de l'étude du diptyque de Nicomaque et de Symmaque. La reine de Saba (Fig. 55), probablement la figure la plus antiquisante de l'ambon par sa posture en contraposto, mais surtout par le type de vêtements qu'elle revêt, présente une grande proximité avec le feuillet de Nicomaque, essentiellement dans la posture du corps, les proportions et les plis de la tunique retombant sur les pieds. Cependant, les différences vestimentaires sont importantes. La prêtresse du feuillet de Nicomaque porte une tunique ceinte au-dessous de la poitrine et revêt un manteau noué sur la taille, tandis que la reine de Saba porte une *stola* dérivée de la tunique ionique grecque à repli, portée par les femmes romaines.[108] Le manteau agrafé au milieu de la poitrine est, quant à lui, médiéval. La sculpture conservée au musée d'Agen (Fig. 56) montre le type de vêtements antiques qui a inspiré Nicolas de Verdun. Il s'agit de la même tunique. De plus, le mouvement serpentin du torse est identique, inversé gauche-droite, ainsi que la manière dont le vêtement moule la poitrine avec des plis triangulaires entre les seins. Cependant, le système de plis diverge sur les jambes: la tunique de la reine de Saba forme des plis triangulaires non conformes au mouvement naturel des plis d'un vêtement de lin fin retombant de la taille aux jambes. L'évidente ressemblance entre les deux figures montre que Nicolas de Verdun disposait de modèles variés qu'il agençait librement pour créer ses personnages.

Concernant la retombée des drapés sur les personnages assis, deux œuvres permettent de saisir le type d'objets étudiés par Nicolas. Il s'agit du Jupiter conservé au musée de Feurs (près de Lyon) (Fig. 58) et d'un groupe sculpté provenant d'Apt (Vaucluse) (Fig. 59). L'une et l'autre sculptures ont l'avantage de posséder un système de plis dissemblable. Dans l'art antique, il semble que l'on peut déterminer deux sortes de procédés dans la manière dont sont formés les plis sur les jambes d'un personnage assis. Le premier cas de figure a lieu lorsque le vêtement est tendu, serré autour du corps. Les plis formés passent alors en diagonale d'une jambe à l'autre. Le deuxième cas de figure se produit lorsque, au contraire, le vêtement est distendu. Les plis prennent des tracés naturellement arrondis en formant de larges crevasses. Ces deux configurations reflètent le comportement du tissu de manière naturaliste et se répercutent chez les personnages de l'ambon. La Vierge de l'Adoration des Rois Mages (Fig. 57) reflète exactement le système stylistique du Jupiter de Feurs (Fig. 58). Le vêtement tendu moule les deux jambes et les plis tracent des lignes diagonales créant d'épais sillons. C'est le seul exemple de l'ambon reproduisant ce procédé, les autres figures assises se référant au type illustré par le groupe d'Apt. Le parallélisme entre le système de plis formé par le vêtement de la figure féminine d'Apt et celui de Manoah dans la scène de la Nativité de Samson est exemplaire. Ce procédé-ci se retrouve également chez Joseph dans la scène de la Nativité du Christ (Fig. 61) et dans la figure de Salomon accueillant la reine de Saba (Fig. 55). Mais les deux sculptures, que nous avons sélectionnées en raison de leur proximité stylistique avec les personnages de l'ambon, étaient-elles visibles durant la période médiévale ? Apt se situe dans le Lubéron, au sud de la France. Le groupe de la famille *Allia*, une femme assise joignant la main à celle d'une fille debout près d'elle, fut retrouvé en 1721 dans un amas de pierres aux abords des murs de la ville avant d'être transporté à Versailles puis en Angleterre.[109] Par conséquent, leur visibilité médiévale est très probable. La sculpture de Jupiter, conservée à Lyon, provient de la Bastie d'Urfé près de Feurs.[110] Ce château fut construit au XVI^{e} siècle par Claude d'Urfé, ambassadeur de François I^{er}, qui entreprit plusieurs voyages en Italie.[111] Dès lors, la sculpture fut-elle acquise lors de ces séjours ? Sa petite-fille Anne d'Urfé, en 1621, décrit le jardin de

108. L. HEUZY 1922, p. 208; M. G. HOUSTON 1963, p. 108.

109. *Forma orbis Romani* 1938, cat. n° 43, p. 9.

110. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. III, p. 46-47.

111. C. HOLMES 2008, p. 18-21.

la Bastie et mentionne les nombreuses statues de marbre rapportées de la péninsule, mais il s'agit surtout d'œuvres du XVI[e] siècle. L'oeuvre se situait donc selon toute vraisemblance en Italie durant le Moyen Âge. En marbre de Paros, il s'agit d'une oeuvre grecque inspirée du Zeus d'Olympie réalisé par Phidias vers 436 av. J.-C qui connut un succès considérable dans l'Empire romain et dont on garde plusieurs statues qui en rappellent le souvenir (par exemple, le Jupiter provenant de Cologne (fig. 307). L'excellent état de conservation du Jupiter de Feurs en fait un point de comparaison et permet de rendre compte du type d'oeuvre qui a probablement servi à Nicolas de Verdun ou à certains sculpteurs des années 1200.

Le nouveau rapport corps-vêtement mis en place dans l'ambon de Klosterneuburg est donc directement imputable à l'observation et à l'étude attentive d'œuvres antiques. Qu'en est-il dès lors des vêtements à proprement parler ? Nicolas de Verdun reprend-il les vêtements antiques ? La consultation d'ouvrages consacrés aux typologies de la toge romaine mène à une réponse négative.[112] Ce vêtement-ci, pourtant abondamment représenté sur les œuvres antiques, n'est pas imité par Nicolas de Verdun. Néanmoins, la tunique et le manteau de femmes se retrouvent chez quelques figures, la reine de Saba et la Vierge de la Crucifixion en premier lieu, comme nous l'avons déjà vu. Ce fait s'explique aisément par l'abandon total de la toge dès la fin du II[e] siècle après J.-C.,[113] tandis que le vêtement féminin s'est moins modifié au cours des siècles. Nicolas de Verdun reprend ce qui lui est coutumier en rejetant l'imitation de vêtements qui n'ont plus d'ancrage dans son environnement ou dans l'iconographie médiévale. En revanche, il copie l'attache du manteau par une fibule sur l'épaule droite pour Abraham dans la Nativité et la Circoncision d'Isaac, pour Manoah assistant à la Circoncision de Samson et pour Salomon (Fig. 55). La tunique masculine courte et bouffante à la taille par l'étreinte de la ceinture, portée par les plébéiens ou les officiers romains,[114] est revêtue par les rameurs dans la scène de Joseph avalé par la baleine (Fig. 81) et par Samson luttant contre le lion (Fig. 53). Il y a donc très peu de reprises textuelles de vêtements antiques. L'intérêt de Nicolas de Verdun se concentre sur la manière dont le drapé épouse les lignes du corps et sur la syntaxe des plis des vêtements. Les sculpteurs antiques portaient une attention soignée au comportement naturel des étoffes sur les corps en étudiant des modèles humains. Le rendu naturaliste et tridimensionnel des étoffes des œuvres antiques séduit Nicolas de Verdun qui s'emploie à en comprendre les principes.

Donc à travers l'examen d'un certain nombre d'œuvres antiques, les principes stylistiques, la syntaxe des plis des vêtements et la manière dont les étoffes retombent sur le corps ont été repris et répétés sur l'ensemble des personnages. L'ajustement des vêtements antiques, laissant en particulier apparaître les jambes, a inspiré Nicolas de Verdun pour l'ensemble de ces figures, de même que la souplesse des tissus formant des plis onduleux. Toutefois, il ne suit pas fidèlement la cohérence du vêtement de l'art antique, puisqu'il donne davantage d'ampleur et de volume aux vêtements de ses personnages. Les figures les plus antiquisantes, de par leur rapport corps-vêtement étroit, telles la reine de Saba ou la Vierge de la Crucifixion, revêtent des drapés plus volumineux que leurs prototypes antiques.

Les visages

Nous avons mentionné la manière dont Nicolas de Verdun dessine les visages en s'inscrivant dans le style mosan qui le précède. La majorité de ses visages présentent peu de variation physionomique et attestent l'ancrage de Nicolas de Verdun dans la tradition de l'orfèvrerie mosane. Cependant, certaines têtes comportent des traits très particuliers, elles se différencient des têtes plus banales et reflètent certainement un modèle. Une tête proche de celle provenant du palais archiépiscopal à Vienne (France) (Fig. 75)[115] a pu servir de modèle à plusieurs reprises pour les hommes barbus: Elie, Joseph dans les scènes de la Nativité et de la Circoncision, et des personnages masculins dans les scènes de la Nativité d'Isaac, de la Translation d'Enoch et

112. Entre autres, H. R. GOETTE 1990.

113. L. HEUZY 1922, p. 278; H. R. GOETTE 1990, p. 102-103.

114. M G. HOUSTON 1963, p. 96-99.

115. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. I, p. 266.

de la Descente aux Enfers. Retrouver un modèle fiable utilisé par Nicolas pour la réalisation de certains visages s'avère extrêmement difficile, en raison de la différence technique. La plupart du temps, il s'inspire d'œuvres sculptées qu'il transpose sur un support bidimensionnel. L'emploi de gemmes ou de camées peut également être fortement supposé. Samuel Vitali en a repéré deux. Une gemme de Sosokles (Fig. 76) présente un profil comparable à celui de la Vierge assistant à l'Ascension (Fig. 74). Un camée du château Alnwick (Fig. 78) comporte les mêmes caractéristiques physionomiques qu'un spectateur de profil observant le Christ entrant à Jérusalem (Fig. 79), autant au niveau de la retombée des cheveux sur le front, que pour le nez aquilin ou le mouvement de la bouche. Nos recherches dans le corpus des sarcophages et dans celui des gemmes et des camées n'ont pas abouti à la découverte de modèles supplémentaires. Cependant, il est certain que Nicolas a puisé dans des œuvres antiques pour parvenir à une diversification étendue de ses nombreux personnages. En sus de ceux préalablement évoqués, plusieurs têtes attestent d'un processus d'imitation. Dans la scène de la grappe de raisin, les visages des hommes ont été réalisés grâce à un modèle (Fig. 80). Nous avons vu que l'homme de droite est inspiré du sarcophage de Jovin. Son compagnon trahit également l'utilisation d'un prototype. Il en va de même pour l'homme circoncisant Isaac, pour le serviteur agenouillé aux côtés de la reine de Saba (Fig. 55) et pour les deux rameurs dans la scène de Jonas jeté dans la gueule de la baleine (Fig. 81). Toutes ces têtes sont des profils et se différencient nettement de celles de face ou de trois-quarts. Cette différenciation entraîne l'hypothèse que Nicolas s'est tourné vers des modèles pour parvenir à une représentation convaincante d'un procédé disparu en Occident depuis la fin de l'Antiquité et qui resurgit au XII^{e} siècle. Ces derniers peuvent provenir de deux sources principales: d'une part, de l'observation de monnaies, de camées, d'intailles, de gemmes et de bas-reliefs de la période romaine, d'autre part, de l'art byzantin qui use abondamment du profil. Les mosaïques de Monreale, dont nous avons vu les rapports avec Nicolas de Verdun, comportent maintes figures présentées de profil.

Les sources byzantines

Depuis les travaux d'Ernst Kitzinger en 1966, le contact direct qu'entretient Nicolas de Verdun avec des modèles byzantins est largement reconnu.[116] Sans aucun doute, la connaissance de motifs orientaux s'est effectuée par le biais de manuscrits circulant à la fin du XII^{e} siècle au nord de l'Europe. Une fois encore, Samuel Vitali est parvenu à des découvertes intéressantes en reprenant et en apportant plusieurs comparaisons dont l'une des plus révélatrice est celle entre Samson soulevant les portes de Gaza et un sbire portant un martyr dans le Ménologe de Basile II (Vat. gr. 1613) (Fig. 82).[117] Ce splendide manuscrit, qui date vers 985, offre plusieurs points de convergence non seulement avec l'ambon de Klosterneuburg, mais aussi, comme nous avons pu le déterminer, avec des œuvres du XIII^{e} siècle, en particulier des manuscrits du *Zackenstil*. Richard Hamann-MacLean avait déjà établi un parallèle entre Samson et la figure d'un boucher du manuscrit byzantin,[118] mais la comparaison proposée par Samuel Vitali est bien plus proche. Nicolas a dû avoir accès à une copie de ce manuscrit. La circulation de ce motif est, à notre avis, attestée par une deuxième copie littérale certifiant la connaissance de ce manuscrit durant cette période. Le sbire a en effet été reproduit par l'enlumineur de l'évangéliaire de Goslar (folio 45r^{o}) (Fig. 83).[119] Tandis que Nicolas avait interprété son modèle en revêtant Samson de la tunique courte et de chausses antiques, l'enlumineur de Goslar l'a recopié tel quel en conservant les mêmes vêtements byzantins, excluant ainsi une influence de l'ambon, bien qu'il en fasse le même usage que Nicolas: un Samson soulevant les portes de

116. E. KITZINGER 1966. Voir aussi S. VITALI 2002, en part., p. 13-16.

117. *Ibid*, p. 13-14; *El «Menologio» de Basilio II* 2007.

118. R. HAMANN-MACLEAN 1977, p. 253-255.

119. *Das Goslarer Evangeliar* 1991.

Gaza. Ainsi, en Saxe vers 1220, un enlumineur eut accès au même modèle graphique utilisé près de cinquante ans auparavant.[120]

L'hypothèse émise par Samuel Vitali, de la connaissance possédée par Nicolas de Verdun de manuscrits macédoniens tardifs, peut être confirmée grâce au repérage de la reprise du même motif issu du Ménologe de Basile II par Nicolas de Verdun et par un enlumineur saxon. De plus, un deuxième parallèle certifie la connaissance du Ménologe, probablement par l'intermédiaire d'une copie partielle. Le Christ enfant se détournant du prêtre lors de la Circoncision de l'ambon (Fig. 88) évoque en effet la scène équivalente du manuscrit (Fig. 89).[121] D'autres arguments permettent de vérifier la circulation d'enluminures byzantines des X^e^ et XI^e^ siècles. Samuel Vitali a proposé de comparer de manière convaincante Abraham avec Isaïe dans le codex de ce prophète de la première moitié du XI^e^ siècle (Vat. gr. 755, fol. 107r^o^) (Fig. 84).[122] Le visage et la manière dont le vêtement retombe sur l'avant-bras sont effectivement identiques. La position corporelle adoptée par plusieurs personnages de l'ambon, avec les genoux fléchis et le buste penché en avant, est récurrente dans les manuscrits byzantins et nous la retrouvons entre autres dans un groupe de manuscrits transmettant *L'Echelle du Paradis* de Jean Climaque du Sinaï (fin du VI^e^ siècle), dont le Vatican cod. gr. 394, plus tardif, est l'un des représentants.[123]

Outre la reprise d'un folio du Ménologe, nous estimons qu'une copie dérivée du folio 419v^o^ du Psautier de Paris (BnF, ms. grec 139) était en circulation au moins entre 1180 et 1225. La représentation tout à fait particulière d'un des apôtres de la scène de l'Ascension de l'ambon (Fig. 74), tête levée dessinée avec un raccourci étrange, est unique à notre connaissance dans l'art médiéval occidental. Par contre, elle se retrouve fréquemment dans le monde byzantin. Dans les manuscrits de l'*Echelle du Paradis* que nous venons de mentionner, plusieurs miniatures représentent un homme sur une échelle priant Dieu et pour lequel le même procédé de raccourci du visage est utilisé (en particulier les deux manuscrits suivants: Athos, Stauronikita, cod. gr. 50, fol. 123v^o^ et 126r^o^ (Fig. 86) et Vat. gr. 394, fol. 92r^o^ et 94r^o^).[124] Mais surtout, ce motif apparaît dans la scène de la Traversée de la Mer Rouge sur le folio 419v^o^ du Psautier de Paris (Fig. 85) ainsi que dans plusieurs manuscrits dérivés du folio représentant la même scène (Istanbul, Topkapi, S. gr. 8, fol. 197v^o^; Smyrne, Evangelical School A, fol. 81v^o^ (manuscrit perdu); Vat. gr. 746, fol. 192v^o^; Vat. gr. 747. fol. 89v^o^).[125] La scène présente un groupe de personnages suivant Moïse et duquel se détache une femme tenant un enfant, qui lève la tête vers elle avec un mode de représentation similaire à l'apôtre de l'Ascension. De plus, cette mère porte un second enfant sur ses épaules, motif qui se retrouve à nouveau dans la scène équivalente dans l'ambon (Fig. 68). La double répercussion du détail de la mère avec ses deux enfants, repris pour l'Ascension et pour la Traversée de la Mer Rouge, semble attester que Nicolas de Verdun a vu une copie de cette enluminure. Une reprise de ce même folio quelques années plus tard confirme la circulation d'un modèle byzantin dérivé du Psautier de Paris. En effet, nous verrons plus loin que la Marie-Madeleine du tympan sud de la cathédrale de Strasbourg (Fig. 294) dérive de la figure assise à la droite du groupe fuyant l'Egypte provenant du groupe de manuscrits susmentionné. Il est donc bien probable qu'une copie du folio 419v^o^ du Psautier de Paris, réalisé au X^e^ siècle à Constantinople, circulait en Occident dès la deuxième moitié du XII^e^ siècle. L'importance des manuscrits byzantins à l'origine de l'art de Nicolas de Verdun s'ajoute aux liens révélés par Ernst Kitzinger avec les mosaïques de

120. D'après la datation proposée par J. WIRTH 2004, p. 267-268, qui tend à avancer la réalisation de vingt ans par rapport à la chronologie établie par Renate Kross, sur la base de la modernité du style du folio 71r^o^ (*Das Goslarer Evangliar* 1991).

121. La scène est représentée à l'identique sur les fresques de 1164 dans l'église Saint-Panteleimon de Nerezi, fondée par Alexis Comnène, cousin de l'empereur Manuel I^er^.

122. S. VITALI 2002, p. 14.

123. Voir J. R. MARTIN 1954. Il s'agit d'un groupe de manuscrits copiant le texte de Jean Climaque du Sinaï, *L'échelle sainte* et dont la copie la plus ancienne date du IX^e^ siècle (Sinai gr. 417). Le Vatican cod. gr. 394 fut réalisé à Constantinople à la fin du XI^e^ siècle ou au début du XII^e^ siècle. Il est resté dans la capitale byzantine avant d'arriver à Moscou au XV^e^ siècle.

124. Voir les illustrations dans *ibid*.

125. Pour les illustrations, voir J. LOWDEN 1992.

la Sicile normande: Cefalù, Monreale et la chapelle palatine de Palerme.[126] Comme cette problématique fut déjà évoquée au chapitre premier, nous n'y revenons pas ici. Néanmoins, un détail suffit à démontrer les liens évidents avec l'art de la Sicile normande: la similarité de posture entre un homme sortant du tombeau dans la Résurrection des Morts de l'ambon (Fig. 66) et un homme participant à la construction de l'arche de Noé sur la mosaïque de Monreale (Fig. 87).

Conclusion: les rapports entre l'ambon de Klosterneuburg et l'Antiquité

Variété des modèles

Au terme de ces comparaisons proposées, nous pouvons cerner le rapport que Nicolas de Verdun entretient avec l'Antiquité et considérer comment une observation renouvelée et insistante sur les œuvres du passé a contribué à façonner un style novateur. Nicolas de Verdun s'est formé dans le milieu de l'orfèvrerie mosane; son style est, en effet, empreint de toutes les caractéristiques de cette tradition. Nous avons vu qu'à deux reprises, à Liège et à Stavelot, des œuvres antiques ont servi de modèles pour la réalisation d'objets liturgiques orfévrés. Nicolas de Verdun récupère ces expériences en allant bien plus avant. Non seulement, il accumule les modèles antiques, mais il en observe aussi les principes stylistiques fondamentaux. Il étudie en détail les proportions, les anatomies, les drapés et les postures. Il ne retient pas une technique en particulier, mais il utilise aussi bien des sculptures en ronde-bosse que des sarcophages, des bas-reliefs, des petits bronzes et des gemmes. La variété des modèles est une première constatation à retenir. En second lieu, l'isolement de certains motifs, qu'il adapte dans l'ambon, constitue un fondement de sa démarche et procède de sa recherche de *varietas*. Une posture particulière ou un visage retiennent son attention pour être employés dans son œuvre. L'usage de croquis pris devant les objets antiques, de même que la simple référence mémorielle, semblent fonder le processus artistique lors du travail dans l'atelier.

Réapparition du hanchement

Les nouveautés que Nicolas de Verdun apporte par l'observation des œuvres antiques sont primordiales. Il met en place un rapport corps-vêtement plus naturaliste et une tridimensionnalité très aboutie. De plus, le mouvement des figures dans l'espace et leur interaction sont également des éléments essentiels qui participent à la volonté d'un art plus vivant. Au-delà de ces considérations stylistiques, on perçoit dans l'ambon, à plusieurs reprises, la réapparition du hanchement du corps.[127] Le contraposto antique repose sur la flexion d'une jambe entraînant un déhanchement et un contrebalancement en chiasme des épaules. Le plus souvent, la flexion de la jambe entraîne un éloignement des pieds sur le côté. Parfois, le contraposto s'obtient par une jambe fléchie vers l'arrière, le pied étant positionné en retrait. Dans tous les cas, le pied de la jambe fléchie s'éloigne du tronc du corps. Dans l'ambon, quatre figures imitent le contraposto avec la jambe éloignée sur le côté. La Vierge de l'Annonciation (Fig. 92), la Vierge de la Crucifixion (Fig. 44), la reine de Saba (Fig. 42) et le Christ du Baptême (Fig. 90). Le lien des deux dernières figures avec le diptyque des Nicomaque et des Symmaque et avec la statuette de Mars provenant de Reims est établi et prouve que la réapparition de cette posture est imputable à Nicolas de Verdun, grâce à son examen et à sa volonté d'imiter les œuvres antiques. Un demi-siècle plus tard, Villard de Honnecourt nous montre par ses copies de bronzes antiques combien ce contraposto est difficile à reproduire (Fig. 10). L'hésitation avec laquelle il tente de dessiner le hanchement en témoigne. Nous verrons que d'autres œuvres sculptées vers 1200 reproduisent cette position corporelle, mais elles restent rares, tandis que la deuxième moitié du XIII^{e} siècle verra la maîtrise de ce procédé.

126. E. KITZINGER 1966.

127. S. BALACE 2000, p. 168, mentionne l'application du déhanché selon le canon polyclétéen dans l'ambon et M. SHIKIDA 1988, p. 21, attribue le contraposto à la connaissance d'émaux cloisonnés byzantins.

Localisation des modèles

Enfin, après avoir considéré quels types d'œuvres antiques ont servi à Nicolas de Verdun et quel usage il en a fait dans l'ambon de Klosterneuburg, la question de la localisation des modèles doit être abordée. Grâce à Samuel Vitali, la certitude d'un séjour à Reims est désormais établie et pourquoi ne pas imaginer, à l'instar de Hans Reinhardt, que Nicolas a réalisé pour la ville un reliquaire désormais perdu[128] ? Des œuvres antiques de cette ville qui sont parvenues jusqu'à nous, il a utilisé la statuette de Mars et le sarcophage de Jovin. Le rôle de Reims pour l'étude de l'Antiquité est bien connu, autant durant la période carolingienne qu'au XII^e^ siècle. Nous savons également qu'au Moyen Âge, la ville conservait une quantité de vestiges antiques. Le texte de Flodoard au VIII^e^ siècle décrit la ville et mentionne maintes constructions romaines.[129] Les reliefs des voûtes de la porte de Mars étaient encore visibles et représentaient, entre autres, la Louve nourrissant Remus et Romulus, le cycle des douze mois et Leda et le cygne (Fig. 358). Les reliefs de la porte Bazée, dont une représentation de Vénus, étaient toujours nettement visibles, ainsi qu'en témoigne Jean de Salisbury au XII^e^ siècle.[130] De plus, les deux autres portes de la ville, la porte de Cérès et la porte de Vesle, étaient encore en place.[131] La ville comportait donc une quantité non négligeable de bas-reliefs de l'époque romaine dont nous n'avons plus de traces aujourd'hui. Les travaux d'urbanisme à partir du XVIII^e^ siècle et les dégâts consécutifs à l'écoulement du temps sont pour la plupart responsables d'une grande partie de la perte de monuments antiques et de leur décor.[132] Il y a fort à parier que certains des motifs de l'ambon de Klosterneuburg, pour lesquels nous pouvons présumer un modèle antique, proviennent d'une œuvre romaine alors visible à Reims.

Nicolas de Verdun s'est donc inspiré d'œuvres antiques accessibles dans la région de son lieu d'activité. Ce sont les œuvres d'art romaines exportées en Gaule ou des œuvres gallo-romaines de grande qualité qui sont à l'origine du style créé par Nicolas de Verdun, prémisse du style 1200. Après des recherches approfondies, nous pensons que Nicolas de Verdun n'entreprit pas de séjour à Rome. Aucun parallèle ne peut être effectué entre l'ambon – ni aucune de ses œuvres postérieures – et des bas-reliefs de la ville sainte. Ni les arcs de triomphe (de Constantin, de Septimsévère, de Titus), ni la colonne trajane, ni l'Ara Pacis, ni aucun autre monument romain dont la présence dans la ville a traversé les siècles, ne présentent de liens forts avec les œuvres de Nicolas de Verdun. Samuel Vitali formula un argument en faveur d'un voyage à Rome sur la base d'un sarcophage du triomphe de Dionysos (Fig. 93), conservé durant le Moyen Âge à Santa Maria Maggiore à Rome et étudié par Ghiberti.[133] Il observe le parallèle entre le motif de l'enfant porté sur les épaules dans la scène de la Traversée de la mer Rouge (Fig. 68) et le sarcophage. Ce détail est, d'après lui, suffisamment insolite dans l'art antique pour considérer cette œuvre comme un modèle et supposer un voyage de Nicolas à Rome. Or, il s'agit là du seul parallèle qui puisse être établi, et bien qu'il soit effectivement rare dans l'art antique, il est en revanche fréquent dans l'art byzantin. Il figure, nous l'avons vu, sur le folio 419v^o^ du Psautier de Paris (BnF, cod. gr. 139) ainsi que sur deux de ses avatars (Istanbul, Topkapi, S. gr. 8, fol. 197v^o^ et Vat. gr. 746, fol, 192v^o^). Bien que le parallélisme entre l'homme traversant la mer Rouge et le personnage barbu du sarcophage du triomphe de Dionysos soit totalement convaincant, nous ne pouvons exclure que Nicolas ait puisé ce motif d'après un

128. H. REINHARDT 1967, p. 129.

129. FLODOARD, *Historia Remensis*, col. 28D-29A; mentionné par J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 58: *Probabilius ergo videtur, quod a militibus Remi patria profugis urbs nostra condita, vel Remorum gens instituta putatur, cum et moenia Romanis auspiciis insignita, et editior porta Martis Romanae stirpis, veterum opinione, propagatoris ex nomine vocitata, priscum ad haec quoque nostra cognomen reservaverit tempora. Cujus etiam fornicem, prodeuntibus dexterum, lupae Remo Romuloque parvis ubera praebentis fabula, cernimus innotatum; medius autem duodecim mensium, juxta Romanorum dispositionem, panditur ordinatione desculptus; tertius, qui et sinister cygnorum vel anserum figuratus auspicio.*

130. JEAN DE SALISBURY, *Epistolae*, col. 124; mentionné par J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 59.

131. L. CLEMENS 2003, p. 316-322. Ces reliefs ont cessé d'être visibles dès que les arcatures furent murées lors de la construction d'un château-fort par l'archevêque Henri de Braine jusqu'à leur dégagement au XIXe siècle (voir J. WIRTH 2016).

132. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 47.

133. *Ibid.*, p. 22.

manuscrit byzantin plutôt que d'après le sarcophage, ce qui relativise le seul argument qui puisse être apporté en faveur d'un séjour de l'artiste à Rome.

Cependant, la certitude que Nicolas s'est inspiré d'œuvres antiques présentes dans sa région et l'hypothèse qu'il ne s'est pas rendu à Rome n'excluent pas un voyage préalable en Italie. Le nouveau regard porté sur les objets du passé suit-il un déplacement au Sud ? A considérer les nombreux motifs tirés d'œuvres antiques et la maîtrise des principes structurels de l'art antique, en particulier dans le rapport corps-vêtement et la syntaxe des plis, il est probable qu'il ait été en contact avec un nombre d'œuvres conséquent. Les comparaisons entre le sarcophage, conservé à Copenhague, provenant de Lombardie et celui d'Hippolyte provenant de Toscane, cumulées à l'éparpillement des motifs utilisés, vont dans ce sens. Dans l'état actuel des recherches, un tel voyage reste hypothétique. En tout cas, la piste locale – celle des œuvres romaines en Gaule – est à privilégier et s'avère la plus importante dans la mise en place du style nouveau par Nicolas de Verdun.

La châsse des rois mages de Cologne

La châsse des rois mages de la cathédrale de Cologne (Fig. 97) n'est pas une œuvre signée par l'orfèvre mosan, mais elle lui est unanimement attribuée depuis Otto von Falke.[134] L'œuvre est agencée en forme de basilique. Au registre inférieur, six prophètes en ronde-bosse siègent sous des arcatures trilobées soutenues par des colonnettes à chapiteaux, magnifiquement émaillées et ornées de motifs décoratifs variés. Au milieu de chacun des côtés siègent respectivement le roi Salomon et le roi David. A l'origine, des personnifications des vertus se trouvaient dans des écoinçons, des scènes de l'Apocalypse de Jean ornaient le toit intermédiaire et des scènes de la vie du Christ étaient gravées sur le toit supérieur. Ces éléments, disparus, sont connus grâce aux dessins de Johannes Philippus Nerius Maria Vogel en 1781.[135] Dans la partie supérieure, les apôtres trônent, avec au centre de chaque côté respectivement un séraphin et un chérubin. La série des prophètes et des apôtres frappe par son aspect antiquisant. Les drapés et le système de plis sont semblables à ceux de l'ambon malgré la différence technique; les vêtements collent aux corps selon le même procédé, en particulier sur les membres inférieurs. La diversité des visages et des postures est une autre similitude frappante. La ressemblance des personnages bibliques du reliquaire de Cologne avec des œuvres antiques est troublante et, comme nous l'avons déjà signalé, cette caractéristique a attiré l'attention dès le XIX^{e} siècle. Les côtés courts sont quant à eux ornés d'une part de la Vierge à l'enfant et des trois rois mages suivis d'Otton IV, du baptême du Christ et du Christ trônant entouré de deux anges au niveau supérieur. D'autre part se trouvent les scènes de la Flagellation et de la Crucifixion surmontées du Christ flanqué de deux saints chevaliers.

L'objet a bénéficié d'un travail de restauration, de 1961 à 1971, dirigé par Joseph Hoster. Le comité scientifique était constitué des plus grands spécialistes, à savoir Otto Demus, Hans Robert Hahnloser et Hermann Schnitzler. Au bout de ces dix années de travail, un rapport fut publié par Walter Schulten répertoriant les diverses modifications que le reliquaire a subies au fil des siècles.[136] Joseph Hoster a pu reconstituer les différentes étapes historiques de la réalisation de la châsse.[137] En 1164, les reliques des rois mages et des saints Felix et Nabor sont ramenées de l'église San Eustorgio de Milan à la cathédrale de Cologne par Rainald de Dassel, chancelier de Frédéric Barberousse. Une fois l'ambon de Klosterneuburg achevé, Nicolas de Verdun commence la réalisation du reliquaire destiné à abriter ces reliques. D'après

134. Pour cette œuvre, tout comme pour l'ambon de Klosterneuburg, la bibliographie est conséquente. Les études essentielles sont les suivantes: O. VON FALKE 1911, (première monographie sur ce reliquaire); R. HAMANN-MACLEAN 1970; P. DIEMER 1976; P. C. CLAUSSEN 1977 ; R. LAUER 2006.

135. J. P. N. M. VOGEL 1781, mentionné entre autres par R. LAUER 2006.

136. W. SCHULTEN 1971. Les pages 10-13 retranscrivent le rapport de Joseph Hoster.

137. J. HOSTER 1965.

ce qu'on peut déduire du récit de Gilles d'Orval, la déposition des reliques eut lieu au temps de l'archevêque Philippe de Heinberg, probablement en 1190.[138] En 1200, Otton IV, couronné roi deux ans auparavant à Aix-la-Chapelle, offre trois couronnes d'or le jour de l'Epiphanie. Celles-ci furent fondues en 1809 à Darmstadt, mais la gravure de 1781 en a conservé le souvenir. Cette donation débouche alors sur un changement de plan de la partie frontale du reliquaire. En 1204, Otton IV offre de l'or et des pierres qui seront insérées sur cette face. La représentation de ce dernier, désigné par l'inscription de *rex* et offrant un petit coffret destiné à rappeler sa donation en 1200, ne peut dater qu'entre ce moment-là et 1209, lorsqu'il devient empereur. L'opinion de Joseph Hoster, qui fait intervenir une modification après 1200 mais une réalisation en 1190, fut sujette à discussion. Renate Kroos estime que 1198, moment de l'accession d'Otton à la royauté, est le *terminus post quem* et Hugo Stehkämper situe le point de départ de l'exécution de l'œuvre en 1200, lors de la donation du roi Otton.[139]

En 1574, un camée situé au milieu de la face frontale fut dérobé. Sa description précise est conservée dans le *De mineralibus* d'Albert le Grand du milieu du XIII^e^ siècle. On y apprend que le camée représente deux visages de profil, l'un sur l'autre. Sur la mâchoire du premier, à la jonction avec l'os du crâne, une tête d'Ethiopien avec une longue barbe noire est représentée.[140] Sur la base de cette description, Ernst Neuffer et Joseph Hoster découvrent qu'il s'agit du camée de Ptolémée conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. La majorité des spécialistes s'est accordée à reconnaître ce camée comme étant celui du reliquaire des rois mages. Il se trouvait à l'origine entre deux autres gemmes antiques, l'une représentant Mars et Vénus et l'autre représentant Néron. Ce groupe de trois gemmes romaines était situé au-dessus de la Vierge à l'enfant. Le remploi de ces gemmes avait-il pour but une fonction apotropaïque[141] ? Il semble bien, en effet, que de telles vertus étaient attribuées aux pierres, à côté d'une fonction de préservation et de valorisation de ces petits objets précieux, moins faciles à voler lorsqu'ils sont sertis dans un objet de plus grande taille et exposés à la vue du public. Erika Zwierlein-Diehl a consacré une étude sur les gemmes et les camées du reliquaire de Cologne et a procédé à leur catalogage exhaustif. De manière générale, elle montre que la croyance aux pouvoirs magiques des pierres précieuses attestée dans l'Antiquité persiste au Moyen Âge, ainsi que le prouvent les lapidaires qui nous sont parvenus.[142] Elle tente également de comprendre la signification qui était donnée aux pierres antiques remployées au Moyen Âge, en particulier pour le camée du reliquaire de Cologne. Les trois têtes du camée (si l'on inclut le motif de l'Ethiopien) se réfèreraient aux trois rois mages. Par la référence à la tête noire, on assisterait à la première représentation d'un roi noir à travers l'interprétation médiévale. Il se peut en effet que le parallélisme entre les trois têtes conservées dans le reliquaire et celles représentées sur le camée disposé à l'emplacement le plus visible ait été volontaire, sans qu'il faille pousser plus loin l'interprétation.

Richard Hamann-MacLean, suivi par Peter Cornelius Claussen, a distingué trois maîtres

138. GILLES D'ORVAL, *Gesta episcoporum Leodiensium*, p. 108; mentionné par J. HOSTER 1965, p. 205.

139. R. KROOS 1985; H. STEHKÄMPER 1982, en part. p. 39. Se référer à l'étude d'E. ZWIERLEIN-DIEHL 1998 pour la chronologie des travaux, pour les différentes discussions ainsi que pour la transcription des textes d'archives relatifs au reliquaire.

140. *« Est enim Coloniae in capsa trium regum magnae quantitatis onychinus, habens latitudinem manus unius hominis et amplius, in quo super materiam lapidis onychini, qui est sicut unguis, picta duo sunt capita invenum albissima, ita quod est unum sub alio, sed elucet propositione nasi et oris : et in fronte capitum est figuratus nigerrimus serpens, qui colligat capita illa. In mandibula autem unius in ea parte ubi est angulus curvitatis mandibulae inter partem quae descendit a capite, et eam quae ad os inflectitur, est caput Aethiopis cum longa barba nigerrimum : et subtus in collo iterum est lapis habens colorem unguis, et videtur esse vestimentum decoratum floribus circa capita. Probavi autem quod non est vitrum, sed lapis, propter quod praesumpsi picturam illam esse a natura et non ab arte. »* ALBERT LE GRAND 1651, t. 2, p. 239. ("A Cologne, sur une châsse des rois mages se trouve un onyx d'une grande taille, ayant la largeur d'une main d'homme, voire davantage, sur lequel, par-dessus la matière de la pierre d'onyx qui est épaisse comme un ongle, sont représentées deux têtes très blanches. L'une est sous l'autre mais elle se révèle par la représentation du nez et de la bouche. Les têtes sont reliés par un serpent noir figuré sur leur front. Sur la mâchoire de l'une de ces têtes, dans la partie où se situe l'angle de la courbure de la mâchoire vers la partie qui descend depuis la tête et qui infléchit l'os, il y a une tête d'Ethiopien avec une longue barbe très noire. En dessous, sur le cou, se trouve à nouveau une pierre de la couleur de l'ongle et l'on voit un vêtement décoré de fleurs autour des têtes. J'ai vérifié que ce ne soit pas du verre, mais de la pierre, car j'ai présumé que cette représentation était l'oeuvre de la nature et non de l'art.")

141. *Ibid.*, p. 73.

142. E. ZWIERLEIN-DIEHL 1998, en part. p. 62-70. Il s'agit d'une étude complète et exhaustive des 304 gemmes se trouvant actuellement sur le reliquaire. Pour la croyance en la vertu des pierres au moyen âge, voir aussi R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 164-166.

différents qui auraient collaboré à l'ambon; deux d'entre eux auraient également contribué à l'exécution du reliquaire.[143] Les maîtres A et C se seraient répartis les prophètes. Au maître A reviendraient les figures d'Amos, d'Aaron, de Jonas, d'Abdias, de David et d'Habakuk ainsi que les premières plaques de l'ambon. Les composantes byzantines domineraient et ce maître n'habillerait pas ses figures de vêtements antiquisants. Au contraire de ces auteurs, nous ne pensons pas qu'il faille forcément voir plusieurs mains qui ont œuvré aux figures de l'ambon et du reliquaire. Les différences stylistiques relevées par les deux auteurs sont dues à la variété des modèles utilisés et nous avons vu que Nicolas utilise autant des références byzantines qu'antiques qu'il mêle allègrement.

Des discussions eurent également lieu autour de la disparité stylistique entre les côtés longs et les côtés courts du reliquaire. Ces derniers transmettent de toute évidence une influence byzantine créant une rupture par rapport aux côtés longs très antiquisants, surtout pour les figures vétérotestamentaires. Les visages et les plis tendent vers une simplification des traits et une absence d'expressivitité. Cette différence entre les côtés longs et courts doit encore être davantage étudiée mais pourrait être intentionnelle pour distinguer les figures vétérotestamentaires des figures néotestamentaires. Etant donné que le style des côtés courts est celui qu'on retrouve sur le reliquaire de Tournai, certains auteurs ont supposé que le travail fut interrompu en cours d'exécution.[144] Nicolas de Verdun et son atelier se seraient rendus à Tournai pour réaliser le reliquaire, puis ils seraient revenus à Cologne pour terminer les deux petites faces, ce qui pourrait en outre concorder avec la chronologie proposée par Joseph Hoster. De plus, les filigranes en escargot présents sur ces faces sont caractéristiques de 1220-1230,[145] ce que confirme l'examen des poinçons utilisés par Nicolas de Verdun. On retrouve celui qui a servi sur le pignon arrière de la châsse de Cologne dans l'atelier qui réalisa la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle.[146]

Œuvres antiques utilisées dans la châsse de Cologne

Dès le XIX[e] siècle, cette œuvre a exercé une fascination constante en raison du caractère extrêmement antiquisant des figures des prophètes. Otto von Falke, en 1911, signale la compréhension de la sculpture antique acquise par Nicolas de Verdun, amorçant un topos concernant l'étude de la châsse.[147] Pourtant, seul Peter Cornelius Claussen, suivi par Samuel Vitali, s'est lancé dans la tâche de la recherche de modèles utilisés par Nicolas de Verdun pour la réalisation de son œuvre colonaise.[148] Certaines œuvres antiques proposées possèdent indéniablement un lien avec les prophètes de la châsse, tandis que d'autres dévoilent de vagues similarités. Samuel Vitali a affiné les recherches entreprises par son maître en proposant des modèles supplémentaires, dont certains, nous le verrons, ont indéniablement été vus par Nicolas de Verdun. Pourtant, les questions de la localisation des sources, des hypothétiques voyages à Rome ou en Italie et de l'intentionnalité des références antiques dans cette œuvre furent abordées sans résultats clairs.

Portraits d'empereurs et de philosophes

Ce sont surtout les prophètes qui dénotent une imitation de portraits de l'époque romaine. Les recherches menées jusqu'ici ont permis d'aboutir au repérage de plusieurs portraits d'empereurs ou de philosophes gréco-romains à l'origine de certaines figures de la châsse. En premier lieu, la forte expressivité du visage d'Aaron (Fig. 98) aux sourcils froncés et au regard

143. P. C. CLAUSSEN 1977 et R. HAMANN-MACLEAN 1977.

144. R. LAUER 2006, p. 37.

145. *Ibid.*

146. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 319.

147. O. VON FALKE 1911, p. 8.

148. P. C. CLAUSSEN 1977.

sévère, ainsi que le modelé parfaitement abouti de la chevelure et de la barbe, permettent de supposer l'existence d'une œuvre de référence romaine. A notre avis, celle-ci est désormais connue grâce à Samuel Vitali.[149] Un portrait d'homme conservé à Cologne (Fig. 99) présente les mêmes contours et le même traitement de la barbe et de la moustache. Le froncement des sourcils, les rides et le nez sont identiques, créant une expression intense du visage. Ce portrait du II^e siècle après J.-C. possède toutes les chances d'avoir été accessible au Moyen Âge. Nicolas de Verdun, lors de son arrivée dans cette ville pour la réalisation de la châsse, se trouve confronté à des œuvres de l'époque impériale romaine et adopte le même processus que pour l'ambon de Klosterneuburg, mais sur un support tridimensionnel cette fois-ci. Cette source d'inspiration renouvelée se cumule à ses expériences antérieures. Il amène avec lui le souvenir, peut-être par le biais de carnets de modèles, de prototypes qui lui ont servi pour l'ambon. Peter Cornelius Claussen a remarqué que le Salomon de la châsse de Cologne (Fig. 108) reprend le même vêtement que celui de la reine de Saba de l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 42). Le manteau est identique ainsi que son agencement. Il est accroché au milieu de la poitrine, il recouvre une partie du torse davantage que l'autre et la cape remonte couvrir les cheveux de la même façon. Nous avons également vu que le profil du chasseur allongé sur le sarcophage de Jovin de Reims a servi de modèle pour deux profils du retable, mais aussi pour deux têtes de la châsse de Cologne: le prophète Habakuk et des têtes sur les médaillons décoratifs (Fig. 46, 49, 50). Les œuvres que Nicolas de Verdun rencontre à Cologne lui servent à diversifier son répertoire et à parvenir à la plus grande variété possible de visages et de positions des corps. Cette notion de *varietas* gouverne son œuvre et l'incite à se tourner vers un répertoire visuel élargi. Tout comme Reims, Cologne conservait pléthore d'édifices romains durant la période médiévale. L'auteur de la *Vita Annonis* décrit en 1045 de nombreux monuments qu'il observe.[150] La majorité des vestiges visibles durant le Moyen Âge sont perdus et nous ne pouvons que supposer l'examen par Nicolas de Verdun de davantage d'œuvres que le buste mentionné. Les grandes villes provinciales de l'Empire romain possédaient d'importantes collections de portraits impériaux importées de Rome; Cologne devait en conserver et Nicolas de Verdun a pu les voir. Les murs romains de la ville de Cologne servent dès le XII^e siècle de bases pour des habitations et en 1180 débutent les constructions des fortifications. La porte nord de la ville, ornée de reliefs, était intégrée dans le tissu urbain et elle ne fut détruite qu'au XIX^e siècle.[151] De nombreux vestiges et leurs décors se trouvaient dans la ville. Probablement enfouis au cœur du complexe urbain moderne, nous ne les connaissons pas mais nous en conservons le souvenir grâce à quelques témoignages écrits.

La certitude de l'utilisation de portraits d'empereurs ou de philosophes gréco-romains nous est fournie par quelques comparaisons probantes. Peter Cornelius Claussen a noté l'étroite proximité entre Daniel de la châsse (Fig. 100) et le buste de Marc Aurèle d'Avenches (Fig. 101).[152] Ce buste, trouvé en 1939, était sous terre depuis la fin de l'Antiquité. Cependant, de nombreux portraits de l'empereur se trouvaient en Gaule et en Germanie.[153] Mais surtout, l'indéniable similarité, totalement frappante, entre Abdias (Fig. 102) et le buste de Diogène (Fig. 103, 104), conservé au musée du Capitole à Rome, prouve à elle seule l'emploi de prototypes romains.[154] La ressemblance parle d'elle-même et nous avons ici un rare cas d'imitation fidèle. Or, des portraits de Diogène, d'après le modèle romain, se trouvaient dans tout l'Empire: nul besoin

149. S. VITALI 2002, p. 32.

150. L. CLEMENS 2003, p. 44. *Vita Annonis Archiepiscopi Coloniensis*, p. 491: *« Verum inter multas antiquitatis structuras, quibus ipsa civitas nobiliter excellit, beati Gereonis olim eximia celebrantur fabrica, quam Helena christianissima matrona, Constantini mater, regiis sumptibus in rotundum erexerat, ita marmorea pulchritudine aurique luci foris et intus replendentem, ut ad aureos sanctos vocabulum sortiretur. »* ("Mais parmi les nombreuses structures de l'antiquité, pour lesquelles cette cité excelle remarquablement, un bâtiment admirable est consacré à saint Géréon, que Hélène, femme très chrétienne, mère de Constantin, avait élevé en forme de rotonde après la prise des palais, resplendissant à l'intérieur et à l'extérieur d'une beauté de marbre et d'une lumière dorée comme on choisit un mot pour les saints dorés.")

151. G. WOLFF 2003, p. 144-153.

152. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 35.

153. *Ornamenta Ecclesiae* 1985, t. III, cat. n° G8, p. 14.

154. S. VITALI 2002, p. 32.

était de se rendre à Rome pour avoir accès à ce portrait. Le catalogue d'Espérandieu en reproduit un conservé au musée Granet d'Aix-en-Provence (Fig. 105) laissant supposer la diffusion de ce portrait dans l'Empire.[155] De plus, Jonas (Fig. 106) se réfère probablement à un portrait de Vespasien, dont un est conservé à Senlis[156] et un autre se trouve à Trèves (Fig. 107). Ainsi, il apparaît que Nicolas de Verdun a utilisé un portrait du philosophe grec Diogène et probablement un portrait de l'empereur romain du I^er^ siècle av. J.-C. pour réaliser les figures des prophètes de la châsse de Cologne. En outre, il a très probablement utilisé un buste de Marc-Aurèle et un portrait d'un homme romain vu à Cologne. Les ressemblances évidentes entre les prototypes antiques et les personnages de la châsse attestent de manière conclusive ces utilisations. Trouver avec autant de précision les modèles des autres figures de la châsse se révèle infructueux. Les similarités avec l'Antiquité, quoique bien présentes, se situent davantage au niveau d'une vague parenté que d'une imitation. A partir d'un certain nombre de modèles, Nicolas de Verdun apporte des variations et imite une manière de faire.

Gemmes

Les gemmes ont servi à la réalisation de la châsse de Cologne, mais bien plus comme objets d'ornementation précieux que comme source d'inspiration. Erika Zwierlein-Diehl a catalogué les 304 gemmes serties sur le reliquaire, dont la majorité sont antiques.[157] Elle tente d'expliquer, parfois de manière excessive, la signification de l'emplacement de certaines gemmes et de comprendre l'interprétation et le rôle qui leur est dévolu. Etonnamment, de ces dizaines de gemmes à portée de main de Nicolas de Verdun, une seule semble avoir spécifiquement attiré l'attention de ce dernier. Le drapé linéaire de la peau de bête portée par saint Jean-Baptiste fait écho à la robe de la déesse sur la gemme de Mars et Vénus insérée sur la face frontale de la châsse (Fig. 94).[158] Par ailleurs, le prophète Daniel, qui fut comparé avec un buste de Marc Aurèle, présente également de fortes similarités, par son profil, avec un camée conservé à Berlin.[159] De plus, la rangée de médaillons en émail champlevé offre toute une série de visages qui font certainement écho à des objets romains bidimensionnels de petite dimension. L'utilisation de gemmes semble liée au support technique. Elle s'avère propice à la réalisation de profils sur une surface plane, alors que son utilité est moindre pour l'élaboration d'une statuette.

Les sculptures en ronde-bosse

L'examen des sculptures en ronde-bosse est utile pour saisir l'origine des types de vêtements et la syntaxe des plis des figures de la châsse de Cologne. Les vêtements revêtus par les apôtres et les prophètes adoptent la même syntaxe que ceux de l'art antique. Viktor Griessmaier a proposé une sculpture du Vatican pour illustrer la proximité des personnages de la châsse de Cologne avec l'art romain.[160] La comparaison ne parvient pas à convaincre. Ce type de drapé romain lourd et aux plis régulièrement arrondis n'offre aucune proximité avec l'art de Nicolas de Verdun. Le Jupiter de Feurs (Fig. 58) a servi pour illustrer quel type d'œuvre antique Nicolas de Verdun connaissait au moment de la réalisation de l'ambon. Cette sculpture est, à nouveau, la plus proche du système stylistique mis en place à Cologne. Les plis retombent de la même manière sur les jambes du roi Salomon (Fig. 108). On trouve sur la majorité des figures le même procédé, bien qu'à nouveau, l'ampleur des étoffes soit plus conséquente chez Nicolas que dans l'art antique. Le groupe d'Apt (Fig. 59), également utilisé précédemment, présente des liens forts avec le prophète Abdias. L'alternance antique entre plis diagonaux et plis horizontaux arrondis se retrouve dans la châsse de Cologne, au même titre que dans l'ambon.

155. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. III, p. 355.

156. S. VITALI 2002, p. 33. P. C. CLAUSSEN 1977, «Zum Stil», p. 38, n. 6 estimait avec raison que le prototype de Jonas était un portrait de l'époque républicaine tardive.

157. E. ZWIERLEIN-DIEHL 1998.

158. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 30-31.

159. S. VITALI 2002, p. 34.

160. V. GRIESSMAIER 1972, p. 35.

L'ange à la droite du Christ bénissant (Fig. 109) revêt également un vêtement issu de l'art antique, tout en adoptant une position en contraposto. Ce type vestimentaire atteste que le diptyque de Montier-en-Der continua à servir de modèle, après la réalisation de l'ambon. En effet, le vêtement est directement repris de celui de la prêtresse du feuillet de Nicomaque (Fig. 41),[161] tandis qu'on ne le trouve pas dans sa première œuvre, pour laquelle il utilisa ce modèle. Il adopte à Cologne des costumes antiques et il s'inspire également de la toge romaine, du type Aa défini par Hans Rupprecht Goette, avec un *balteus* diagonal.[162] L'épaule droite n'est pas couverte et le bras est libre. Simon et Barthélemy portent ce type de vêtement et sont probablement issus d'un modèle commun (Fig. 110, 111). Quelques exemples de cette manière de porter la toge figurent sur des monuments funéraires en Gaule et en Germanie (Fig. 112). Nicolas de Verdun acquiert une connaissance plus approfondie de l'art antique, après la réalisation de l'ambon, due à la confrontation d'un répertoire élargi. Il revêt désormais les apôtres et les prophètes à l'antique, tandis qu'il ne le faisait que parcimonieusement dans l'ambon.

Paradoxalement, la recherche de modèles pour la châsse de Cologne se révèle moins fructueuse qu'il n'y paraît *a priori*, bien qu'il s'agisse d'une des œuvres les plus antiquisantes du corpus. Le classicisme de l'œuvre frappe au premier abord et le recours à des modèles antiques se présume immédiatement. Pourtant, seul un certain nombre de figures possèdent un modèle avéré. Nous pouvons fortement supposer l'emploi d'œuvres romaines, visibles alors à Cologne, puis perdues suite aux destructions post-médiévales.

Le reliquaire de Tournai

Dans le trésor de la cathédrale de Tournai est conservée, fait exceptionnel, une deuxième œuvre signée de Nicolas de Verdun et datée de 1205 (Fig. 113, 114). L'inscription, perdue durant la Révolution française, fut reconstituée au XIX^e^ siècle sur la base de la transcription faite par l'historien Jean Cousin au XVII^e^ siècle.[163] En plus de fournir le nom de l'orfèvre et la date d'achèvement, l'inscription nous révèle la quantité d'or et d'argent utilisée pour sa réalisation, à l'instar de Wibald de Stavelot qui fit graver des informations similaires sur le triptyque de Stavelot.[164] Il s'agit d'une châsse probablement commandée par l'évêque Etienne, mort en 1203.[165] Une hypothèse bien peu probable, initiée par Charles de Linas, a voulu faire de Baudoin IX le bienfaiteur de la cathédrale de Tournai, ce qui aurait permis l'engagement de Nicolas de Verdun.[166] On ignore quelles étaient les reliques déposées dans la châsse à l'origine. L'objet était appelé «fierte Notre-Dame» à la fin du Moyen Âge, ce qui a fait supposer qu'elle contenait des reliques de la Vierge. Or, il se peut que cette désignation renvoie simplement au reliquaire de la cathédrale Notre-Dame. Entre 1627 et 1647, des reliques de saints orientaux et locaux sont découverts lors de l'ouverture de la châsse. Au moment d'une autre ouverture en 1888, on trouve des reliques des saints Rémi et Nicaise, saints de l'Eglise de Reims (ancienne métropole de Tournai). Au XIX^e^ siècle, l'état de la châsse est tellement catastrophique, qu'elle n'est pas considérée comme digne d'intérêt. La persévérance du chanoine Huguet permit sa

161. P. C. CLAUSSEN 1985, p. 451.

162. H. R. GOETTE 1990, p. 22-24.

163. J. COUSIN (1620) 1868, p. 13.

164. *«Anno ab Incarnatione Domini MXXV consomatum est opus aurifabrum / Hoc opus fecit magister Nicolaus de Verdun continens argenti marcas CIX auri sex marcas VI».* 109 marcs d'argent équivalent à 26,677 kg et 6 marcs d'or à 1,468 kg: P.-L. NAVEZ 2006, p. 29. Nous notons que Nicolas est désigné ici de *magister*, ce qui n'était pas le cas à Klosterneuburg. Il est intéressant en outre de mettre la quantité d'argent et d'or utilisée en perspective avec les 100 marcs d'or employés par l'abbé Wibald pour le retable doré de Stavelot: R. FAVREAU 2001, p. 41.

165. Contrairement aux deux autres œuvres de Nicolas de Verdun, cette œuvre-ci a bénéficié d'une attention moins conséquente. On se référera surtout à l'article de R. PRICE GOWEN 1976-1977. Le chanoine actuel de la cathédrale de Tournai a rédigé une monographie s'adressant à un large public, mais comportant une bonne documentation photographique: P.-L. NAVEZ 2006.

166. *Ibid.*, p. 13.

restauration en 1889, sous la direction de Louis Cloquet, qui lui redonna une allure convenable. Les travaux furent très importants, car ce qui restait de la main de Nicolas et de son atelier n'était plus que fragmentaire. A défaut des photographies prises lors de cette restauration, qui ont disparu, il nous reste une description très précise du travail accompli par Louis Cloquet.[167] Dans les années 1970, une vaste campagne de restauration du reliquaire fut menée à bien par Rebecca Price Gowen dont l'apport majeur fut la distinction des scènes originales. Les éléments de la main même de Nicolas de Verdun furent ainsi dégagés: la Fuite en Egypte (excepté l'ange en buste (restauration de 1818) et le globe (1890)), la Présentation au temple, le Baptême (excepté la main gauche de Jean (1818 et 1890)), les Marie au tombeau, la Descente aux limbes et les Evangélistes.[168]

Un fossé stylistique sépare cette œuvre de l'ambon et il n'est pas certain que sans les signatures ces deux oeuvres fussent attribuées au même artiste.[169] Toutefois, des similitudes se dégagent en tenant compte de l'ampleur des restaurations. De plus, il faut souligner qu'elles sont réalisées dans des techniques bien différentes l'une de l'autre. Le canon des figures du reliquaire est plus allongé et l'imitation de l'Antiquité semble présente avec bien moins de vigueur. Nous constatons que cet allongement du corps lié à la réduction proportionnelle de la tête anticipe ce qui se passera dès 1220 dans la sculpture.[170] En effet, la sculpture abandonne alors le canon de 1 pour 7 au profit d'un rapport de 1 pour 8. La légère atrophie esthétique et stylistique ne doit pas être mise sur le compte de l'âge avancé de l'artiste, comme cela a été fait,[171] mais elle est l'indice des prémisses d'une évolution stylistique dans l'air du temps. Il est d'ailleurs difficile de se faire une idée exacte de ce à quoi ressemblait l'œuvre à l'origine tant les destructions, puis les restaurations, l'ont dégradée. On observe toutefois une diminution de la recherche de diversification créant une tonalité plus monotone, sans rien enlever à l'exceptionnelle qualité du travail artistique. Comme nous l'avons montré ailleurs, la reprise de certaines figures prouve que les modèles circulaient dans l'atelier.[172] Ainsi, Joseph de la Fuite en Egypte est issu du même prototype (un buste de Diogène) qu'Abdias du reliquaire de Cologne (Fig. 115, 102). Le visage est comparable, ainsi que le pallium attaché par une fibule sur l'épaule. De plus, le Moïse du reliquaire de Cologne est semblable au Siméon de la Circoncision de l'ambon (Fig. 88, 116). Peter Cornelius Claussen avait apporté une autre preuve de la conservation des modèles à l'intérieur de l'atelier durant plusieurs années: le Salomon du reliquaire de Cologne est un souvenir de la reine de Saba de l'ambon (Fig. 55).[173] La préservation de certains motifs n'empêche toutefois pas une évolution stylistique. La châsse de Tournai témoigne de l'évolution stylistique que l'on observe également dans la sculpture monumentale, c'est-à-dire une perte de dynamisme, dans les mises en scène des vêtements qui enveloppent les corps plus largement, associée à une élongation du canon.

Liens avec l'Antiquité

Les liens avec l'Antiquité sont moins présents dans cette œuvre. On constate peu de reprises de modèles directs, mais une appropriation du style élaboré à partir de l'étude des œuvres antiques. Les modèles qui ont servi pour les œuvres précédentes sont à nouveau employés. Ainsi, Joseph de la Fuite en Egypte et Jean-Baptiste (Fig. 115, 117) proviennent du même prototype qu'Abdias du reliquaire de Cologne (Fig. 102). Elisabeth est reprise d'un sarcophage représentant Hippolyte, qui a servi pour l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 70, 71). Il semble donc que Nicolas travaillait à l'aide de carnets de modèles, conservés dans l'atelier et réutilisés

167. *Ibid.*, p. 16.

168. R. PRICE GOWEN 1976-1977.

169. J. WIRTH 2004, p. 113-116.

170. L'Eglise et la Synagogue de Strabourg possèdent un canon de 7, 84 (voir *infra*, p. 114, n. 173).

171. Entre autres et dernièrement, S. BALACE 2007, p. 142.

172. L. TERRIER ALIFERIS 2012.

173. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 27.

d'une commande à l'autre. Le rapport corps-vêtement différencie nettement la châsse de Cologne de celle de Tournai; celui qu'on trouve sur cette œuvre-ci n'a pas de correspondant dans l'Antiquité. Les drapés sont amples, les plis serrés, le tissu fin abondant; le vêtement ne moule plus le corps, il l'enveloppe très largement, sans que les anatomies ne se dessinent sous les étoffes. Dans les œuvres jusqu'à la fin de l'Antiquité, le corps est toujours sculpté sous le vêtement et cette distance prise à Tournai, par rapport à la syntaxe antique, est imputable à une évolution stylistique mise en place par Nicolas de Verdun. Après avoir adopté et maîtrisé les principes de représentation de l'art antique, il se les approprie pour aboutir à un style personnel hérité de ses expériences préalables.

Il n'étudie plus les œuvres antiques du point de vue stylistique, néanmoins apparaissent à Tournai des références antiques absentes dans les deux œuvres précédentes. Tout d'abord, la Vierge de l'Annonciation (Fig. 118) revêt un élément de vêtement tout à fait classique: le manteau porté sur la tunique forme un triangle terminé par une large bande de tissu recouvrant la jambe droite et amassé sur la taille à gauche. Samuel Vitali a également relevé cette particularité et propose à bon escient une statuette romaine d'Isis conservée au Louvre comme exemple (Fig. 119).[174] C'est un cas unique, nous semble-t-il, de la reprise de ce type de port féminin du manteau romain dans les années autour de 1200. De plus, pour l'ange du baptême (Fig. 120), l'artiste imite une coiffure récurrente dans l'art grec classique: les cheveux bouclés entourent de manière continue le front et sont retenus par un bandeau les aplatissant au sommet du crâne. La suppliante Barberini au Louvre (V^e^ siècle av. J.-C.), par exemple, est coiffée de cette manière (Fig. 121). La comparaison peut être poussée plus avant par la ressemblance des traits morphologiques. On notera que les boucles de cheveux de l'ange sont traitées à l'antique, par des ronds creusés au centre. L'art romain, bien entendu, a repris de l'art grec ce type de coiffure et l'on peut en trouver un exemple au musée de Toulouse (Fig. 122).

Nicolas de Verdun et l'Antiquité: récapitulation

Au terme de l'examen des modèles repris par Nicolas de Verdun, plusieurs aspects se dégagent. Dès l'ambon de Klosterneuburg, l'emploi d'œuvres antiques est fréquent et participe à la mise en place d'un style qui reprend les principes fondamentaux de l'art romain: des drapés souples ajustés aux corps, une attention portée aux anatomies, des personnages occupant l'espace de façon plus dynamique dans le dessein de parvenir à un naturalisme plus convaincant. Des postures et des visages sont également imités d'après des bas-reliefs ou des camées antiques que Nicolas de Verdun trouve près de son lieu d'activité, au nord de l'Europe. Nos recherches nous conduisent à considérer qu'un voyage à Rome semble peu probable. Toutefois, la possibilité d'un passage au nord de l'Italie doit rester ouverte sur la base du parallélisme proposé par Samuel Vitali avec le sarcophage conservé à Copenhague de provenance lombarde. Nicolas de Verdun, après avoir examiné les vestiges antiques rémois, réitère et intensifie l'étude de l'art antique à Cologne en se confrontant à un répertoire renouvelé. Quelques années plus tard, lors de l'exécution de la châsse commandée par l'évêque Etienne de Tournai, il travaille en maître accompli en ne se référant plus directement à des modèles pour l'élaboration du style, bien que ces derniers subsistent pour des détails particuliers.

Les apports artistiques du processus d'imitation d'œuvres antiques développé par Nicolas de Verdun se révèlent conséquents. Tout d'abord, la variété des postures et des types physionomiques s'avère une acquisition importante, de même que la tridimensionnalité des figures et leur mouvement dans l'espace. Il imite le contraposto antique dans l'ambon, puis dans le reliquaire de Cologne pour l'ange à la droite du Christ. Il s'agit là du résultat de l'observation attentive de l'art antique, qui va de pair avec la reproduction du canon classique et du système syntaxique des vêtements.

174. S. VITALI 2002, p. 35.

La confirmation de l'existence de carnets de modèles à l'intérieur de l'atelier d'orfèvrerie est acquise par l'éparpillement des sources visuelles. Il copie certains motifs qui attirent plus particulièrement son attention et les retravaille dans son atelier. De plus, la persistance de motifs au travers des trois œuvres apporte une preuve supplémentaire. Le cas du sarcophage de Jovin est exemplaire. Seuls certains détails sont cités et on les retrouve au fil de la carrière de Nicolas de Verdun. Salomon, sur la châsse de Cologne, reproduit le vêtement de la reine de Saba; Moïse reprend les traits de Siméon de la Circoncision du Christ et d'Aaron et les têtes en médaillons renvoient à des visages de l'ambon (Joseph de la Circoncision du Christ, l'homme à la grappe de raisin, Jean-Baptiste, Abraham et la Vierge de l'Ascension). Ces reprises ne peuvent être réalisées que par l'existence de carnets, d'autant que l'ambon se trouvait dès 1181 à Klosterneuburg. La châsse de Tournai répercute essentiellement des visages issus du reliquaire de Cologne. Ainsi, Joseph fuyant en Egypte reprend Abdias, autant dans les traits du visage que par le *pallium*.

L'intentionnalité des références antiques chez Nicolas de Verdun a été recherchée. Pour Samuel Vitali, ces dernières fonctionnent comme un remplacement de l'étude de la nature. Il est certain que l'emploi de modèles pour Nicolas de Verdun n'est pas un but en soi, comme cela a souvent été remarqué, mais un instrument.[175] Un instrument pour, d'une part, diversifier ces figures, lui servir d'inspiration afin d'éviter toute répétition dans les postures ou dans les traits des visages et, d'autre part, acquérir un naturalisme plus convaincant. L'impression de véracité qui se dégage des œuvres antiques frappe les contemporains de Nicolas comme l'attestent quelques témoignages écrits.[176] Faut-il y voir des intentions plus précises ? D'après Peter Cornelius Claussen, l'artiste tendait à créer une maison des mages, historiquement contemporains d'Auguste, par le rappel formel de l'art de cette période. Un effort de vérité de la représentation dans une traduction authentique de l'aspect des personnages bibliques sous-tendrait cette renaissance stylistique.[177] A notre avis, il s'agit là d'une surinterprétation engendrée par la concomitance d'un regard renouvelé sur les œuvres antiques, considérées durant le XII^{e} siècle comme esthétiquement supérieures, et de la nécessité de réaliser des objets liturgiques à portée chrétienne. Les raisons d'un retour à l'église primitive qui ont valu au XI^{e} siècle dans le contexte de la réforme grégorienne,[178] ne peuvent être transposées dans les années 1200.

Nicolas de Verdun atteint une diversification dans son œuvre, non seulement par le recours à l'Antiquité, mais aussi par d'autres biais, en particulier par l'emploi de modèles byzantins, nombreux dans l'ambon de Klosterneuburg. Les comparaisons puisées dans le corpus antique et dans le corpus byzantin que nous avons énumérées illustrent la variété des modèles et des sources d'inspiration de Nicolas de Verdun. L'objectif visé est une diversité extrême et l'aboutissement à une œuvre d'art parfaite. Cette idée de la perfection régit l'art des années 1200 et débute avec l'ambon de Klosterneuburg. En intégrant à sa propre inventivité des modèles antiques, byzantins, ou encore contemporains mosans, il augmente la richesse visuelle de son œuvre. L'apport de Nicolas de Verdun en orfèvrerie se diffuse très rapidement en sculpture et en peinture et s'étendra sur un demi-siècle, contribuant à façonner la production artistique de tout le nord de l'Europe.

175. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, p. xxxv.

176. Voir *infra* p. 147-149.

177. P. C. CLAUSSEN 1985, p. 448.

178. H. TOUBERT, 1990.

L'orfèvrerie après Nicolas de Verdun

L'orfèvrerie à Cologne

L'orfèvrerie subit immédiatement l'influence de Nicolas de Verdun. Dès les années 1180, les ateliers de Cologne assimilent le style assoupli mis en place dans l'ambon, mais aussi celui que l'on observe quelques années plus tard dans la châsse des rois Mages, confirmant la venue de Nicolas de Verdun à Cologne dès l'achèvement de 1181.[179] La châsse de saint Annon (vers 1183[180]) et la châsse de saint Albin (vers 1186[181]), dont les propositions d'attribution à Nicolas de Verdun par Otto von Falke ne furent pas retenues,[182] sont toutes deux composées de longs côtés formés par des arcatures trilobées séparées par des doubles colonnettes. Ce schéma de compartimentation scénique est exactement celui adopté pour l'ambon de Klosterneuburg, avant d'être appliqué sur la châsse des Rois Mages. La châsse de saint Annon présente des similarités extrêmement ténues avec l'art de Nicolas de Verdun. L'agencement des pignons, aux arcatures trilobées surmontées de trois médaillons, se réfère également à la châsse des Rois Mages.[183] Tandis que les figures en haut-relief dans les écoinçons, ainsi que certaines des figurines de bronze des pignons, s'ancrent dans la tradition du reliquaire de saint Héribert, les autres figures rappellent le style des prophètes de Nicolas de Verdun. La production vers 1200 de l'orfèvrerie colonaise nous est parvenue essentiellement par le biais de fragments en émaux champlevés. Quatre plaques conservées au Schnütgen Museum, datées entre 1210-1220, témoignent de la forte empreinte et de la continuité dans la région rhénane de l'art hérité de Nicolas de Verdun.[184] La disposition des figures, leurs drapés fluides, le schématisme des visages ovales et l'ornementation feuillagée dérivent incontestablement des expériences mosanes des décennies antérieures. De manière surprenante, on peut observer une absorption immédiate à Cologne du style nouveau élaboré dans le milieu mosan, qui, comme nous l'avons vu, découle d'une observation particulièrement attentive d'œuvres antiques de la part de Nicolas de Verdun à Reims et à Cologne, sans que les orfèvres ne se tournent vers des modèles du passé. Ils se contentent, pourrait-on dire, d'assimiler les apports mosans tout en y ajoutant leurs propres caractéristiques.

L'orfèvrerie mosane

Parallèlement au développement de la production orfévrée rhénane, la région de la Meuse, après la révolution stylistique initiée par Nicolas de Verdun, poursuit ses expériences en conservant sa place prépondérante. Son rayonnement s'étend au loin et influence une bonne partie de la production du nord de l'Europe vers 1200. L'abbé Nantelme de Saint-Maurice d'Agaune, dans le Valais, en Suisse, fait réaliser un reliquaire pour contenir les restes du saint local achevé. D'après l'inscription, l'objet est achevé en 1225. Les plaques gravées possèdent les caractéristiques stylistiques mosanes.[185] Cette œuvre fut probablement réalisée à Strasbourg, comme en témoigne la citation de la Synagogue gravée d'après son homologue sculptée au transept sud de la cathédrale.[186] Les saccages iconoclastes qui touchèrent l'Alsace sont responsables de notre méconnaissance de l'orfèvrerie strasbourgeoise vers 1200. Le travail de

179. Sur l'orfèvrerie à Cologne, voir H. SCHNITZLER1957; *Rhein-Meuse* 1972-1973, p. 314-323; *Ornamenta Ecclesiae* 1985.

180. *Rhein-Meuse* 1972-1973, cat. n° K3, p. 321-322.

181. *Ibid.*, cat. n° K2, p. 320.

182. O. VON FALKE 1911, p. 14.

183. *Rhein-Meuse* 1972-1973, p. 314-324.

184. *The Year 1200. A Centenial Exhibition* 1970, cat. n° 198, p. 191-192.

185. D. THURRE 1987.

186. J. WIRTH 2004, p. 208-218.

Hans-Jörgen Heuser permet d'apprécier la production strasbourgeoise à travers quelques pièces éparses, tels le crucifix de Niedermünster, la croix Böcklin de Fribourg-en-Brisgau, la croix d'Engelberg et les sceaux de Frédéric II.[187] Le style antiquisant parvient néanmoins dans cette région tout d'abord en orfèvrerie avant 1200, puis en sculpture vers 1220, sous l'impulsion du sculpteur du transept sud. En Angleterre, l'installation probable d'artistes provenant de la région de la Meuse contribua à exercer une influence considérable sur les orfèvres locaux.[188] La Pologne également voit sa production fortement influencée par le style mosan.[189] De manière générale, l'ensemble du nord de l'Europe est touché jusque dans les années 1220. Mais, ce que nous avons observé pour la production rhénane vaut également pour la majorité de la production orfévrée de ces années: les références antiques directes sont généralement absentes, comme le constatait déjà Peter Cornelius Claussen en 1977.[190] Néanmoins, il existe quelques exceptions.

Orfèvrerie mosane et références antiques

Deux magnifiques statuettes de Moïse et d'un prophète en bronze conservées à Oxford (Ashmolean Museum) font écho à l'art de Nicolas de Verdun et présentent des affinités nettes avec les figures du reliquaire de Cologne au point qu'elles furent attribuées à l'orfèvre (Fig. 123). L'hypothèse émise en 1921 par Mitchell de considérer ces deux bronzes comme des fragments provenant d'une décoration de l'ambon de Klosterneuburg (1181) fut rejetée par la suite[191]. La tendance depuis Hanns Swarzenski en 1967 est de dater Moïse et le prophète plutôt vers 1200,[192] mais les rapports stylistiques que ces figures entretiennent avec le décor sculpté de la façade occidentale de la cathédrale de Senlis, en particulier dans le large mouvement serpentin du manteau, devraient faire avancer la datation vers les années 1170. En effet, la comparaison entre le Christ au tympan (Fig. 124) et Moïse démontre la proximité du langage sculptural et permet de soutenir cette datation. La souplesse des drapés, la finesse de la syntaxe des plis des vêtements, la forte expressivité des deux figures, en font des œuvres de première qualité, mais ne témoignent pas encore d'une pleine intégration de l'art antiquisant.

Les quatre figures représentant les quatre éléments (Munich, Bayerisches Nationalmuseum), datées vers 1180 (Fig. 125),[193] présentent également des liens troublants avec Senlis, en particulier avec les figures des voussures (Fig. 128, 129). Le style est étroitement apparenté, autant dans la syntaxe des plis des vêtements et dans le modelé des corps que dans les lignes courbes accentuées. Les statuettes de Munich reflètent le callimorphisme typiquement senlisien. Elles dénotent également, à notre avis, de l'emploi de références antiques, de production provinciale, bien que celles-ci ne fussent jamais évoquées Les grands yeux, les formes des visages saillants, le dessin des sourcils ainsi que la chevelure de la Terre pourraient dériver d'œuvres en bronze gallo-romaines. Nous n'avons pas trouvé de prototypes totalement similaires, mais nous proposons comme point de comparaison une tête retrouvée à Tournai (Musées royaux de Bruxelles), (Fig. 126), dépourvue de l'incrustation argentée des yeux, qui présente plusieurs points de convergences avec les figures de Munich.[194] De plus, une tête sculptée en pierre, provenant de Brachendorf (Bonn, Rheinisches Landesmuseum (Fig. 127)) démontre l'existence de figures aux yeux extrêmement grands, en amande, avec une arcade sourcilière finement dessinée. Il semble donc

187. H.-J. HEUSER 1974 et J. WIRTH 2004.

188. C. OMAN 1953 et *Une renaissance* 2013.

189. P. FRANCASTEL 1953.

190. P. C. CLAUSSEN 1977, p. 22: «Nun darf man nicht verschweigen, dass die meister Werke der Goldschmiedekunst – auch an der Maas – wenig von dieser überlegenen Auseinandersetzung mit der Antike spüren lassen.».

191. H. P. MITCHELL 1921, p. 157-166; *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, cat. nº 98, p. 89-90.

192. H. SWARZENSKI 1967, 1967, cat. nos 226/227, p. 84; *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1977, cat. nº 98, p. 89-90; *Der Naumburger Meister* 2011, cat. nº I.5, p. 110-111.

193. *Ibid.*, cat. nº 94, p. 86-87.

194. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. IX, p. 362.

qu'en pays mosan certains orfèvres procèdent eux aussi à une étude d'œuvres antiques qui se trouvent à leur disposition tout en intégrant les nouveautés élaborées par Nicolas de Verdun.

Les deux statuettes en bronze, du début du XIII[e] siècle, l'une conservée à l'université de Fribourg-en-Brisgau (Fig. 130) et l'autre au Walters Art Museum de Baltimore (Fig. 131) sont emblématiques du classicisme du style 1200.[195] Le type de vêtements, la fluidité des étoffes qui souligne les formes des jambes, la douce expressivité et la grâce qu'elles dégagent en font des œuvres d'une finesse remarquable. Leur lieu précis de réalisation demeure actuellement incertain, mais le catalogue de l'exposition *The Year 1200* mentionne le nord de la France en raison des tendances fortement classicisantes.[196] Erwin Panofsky avait souligné que malgré le classicisme extrêmement prononcé de ces deux figures, des modèles spécifiques ne pouvaient être repérés,[197] tout en proposant cependant une comparaison avec une statuette de Junon (Fig. 132).[198] Nos propres recherches dans le répertoire des œuvres gréco-romaines, romaines ou provinciales n'ont pas abouti à la découverte d'un meilleur modèle que celui proposé par ce spécialiste. Cela tient au fait que ces deux statuettes illustrent l'attitude fréquente adoptée par les artistes vers 1200 envers leurs modèles: l'imitation fidèle n'existe que dans de rares cas, il y a en général un processus d'adaptation. La probabilité que le type de modèle vu par l'artiste de ces deux Vierges soit identique à la statuette de Junon est forte et la comparaison nous renseigne sur la modalité du processus d'imitation, en particulier dans le rapport corps-vêtement. L'artiste imite les principes généraux du drapé, la manière dont le tissu suit le corps et les plis engendrés par la retombée du vêtement. Il reproduit au niveau de la taille la cascade de plis créés par le *chiton* assorti d'un manteau jeté sur l'épaule. La manière dont le vêtement colle aux jambes et le mouvement du tissu dérive sans conteste d'un prototype antique. Il reproduit également la position en contraposto de manière réussie, en positionnant une jambe vers l'arrière engendrant une saillie du genou selon un procédé classique. La partie supérieure du corps de la Vierge ne se réfère par contre pas au modèle, mais correspond à la position iconographique de la Vierge au pied de la Croix et à l'habillement qu'elle se doit de porter. Ce manteau croisé sur la poitrine et recouvrant la tête se trouve dans l'œuvre de Nicolas de Verdun et est courant dans la représentation des saintes femmes.

Cette partie consacrée à l'orfèvrerie mosane ne peut se clore sans l'évocation de son dernier grand représentant, Hugo d'Oignies, bien que qu'il ne se réfère absolument pas à des œuvres antiques.[199] Son art est redevable à Nicolas de Verdun et s'apparente à celui de Villard de Honnecourt et aux sculptures de Reims. Hugo a travaillé comme orfèvre pour le prieuré d'Oignies, où ses trois frères étaient prêtres, comme nous l'apprend le texte de la fondation de l'église daté des environs de 1250.[200] Nous savons qu'il était clerc, puisqu'il est représenté tonsuré sur le plat de couverture de l'Evangéliaire d'Oignies, mais nous ignorons s'il vivait au prieuré. Il se pourrait qu'il ait voyagé en compagnie de Jacques de Vitry. Ce personnage, important dans l'histoire du prieuré, y fut prêtre avant de devenir évêque de Saint-Jean-d'Acre en 1216 et voyagea à Milan et à Rome. Mais surtout, nous savons qu'il fut à Reims en 1226 pour le compte d'Hugues de Pierrepoint. Il a certainement visité le chantier de la cathédrale, peut-être accompagné de Hugo d'Oignies.[201] Cet hypothétique séjour à Reims expliquerait les liens stylistiques étroits entre Nicolas de Verdun, la sculpture de la cathédrale, Villard de

195. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1977, cat. nº 80, p. 74-75.

196. *Idem*.

197. E. PANOFSKY (1960) 1976, p. 63.

198. *Ibid.*, p. 65.

199. Une exposition et un colloque furent organisés autour de Hugo d'Oignies à Namur qui permirent de faire avancer l'état des recherches sur cet artiste et sur son environnement. *Autour de Hugo d'Oignies* 2003-2004 et *Actes du colloque «Autour de Hugo d'Oignies»* 2004. La bibliographie précédente se limitait à l'ouvrage de F. COURTOY 1951-1952.

200. J.-B. LEFEVRE 2004, p. 22: *«genuit mater quatuor liberos qui successu temporis promoti sunt sacerdotes praeter unum. Nomina sacerdotum sunt haec, Egidius, Robertus et Johannes, alter dictus est Hugo qui fuit in arto auri fabricae operator famosissimus.»*. "La mère eut quatre enfants qui sont successivement devenus prêtres, excepté un. Le nom des prêtres sont Egit, Robert et Jean; l'autre est appelé Hugo et fut un ouvrier très fameux dans l'art de l'orfèvrerie."

201. E. FORMIGONI 2004, p. 41.

Honnecourt et Hugo d'Oignies. Le pli caractéristique de Hugo est le pli en «croissant» qu'on retrouve sur l'ensemble de sa production et de celle de son atelier qui s'échelonne entre 1227 et 1240 (Fig. 133-137). La production des phylactères, réalisés dans les années 1230, frappe par la parfaite homogénéité stylistique, acquise par les feuillages encadrant les saints, par les drapés, la manière de camper les personnages, leur plasticité et la façon de réaliser les visages schématiquement. Son style est souple, les drapés enveloppent les corps sans les mouler, les plis sont étroits et nombreux et suivent des contours naturalistes. Contrairement à certains de ses prédécesseurs, aussi bien orfèvres que sculpteurs, il ne subit aucune influence d'œuvres antiques. Il évolue à un moment où une assimilation profonde des principes de l'art antique s'est produite résultant d'un style assoupli. La majorité des contemporains de Hugo se sont déjà nettement éloignés de ce style antiquisant pour développer un style plus rigide. Hugo d'Oignies est considéré comme le dernier représentant de l'âge d'or de l'orfèvrerie mosane. Après, la production ne cesse pas, mais elle subit l'influence de l'orfèvrerie parisienne qui donne le ton. Les orfèvres mosans ne sont désormais plus les initiateurs d'un mouvement.

L'orfèvrerie d'Aix-la-Chapelle

Ancienne capitale de l'empereur Charlemagne, canonisé par Frédéric Barberousse en 1165, Aix-la-Chapelle se voit dotée d'un important atelier d'orfèvrerie, qui réalise durant la deuxième moitié du XII^{e} siècle des objets liturgiques commandés par la cour impériale.[202] Le reliquaire du bras de Charlemagne, daté vers 1166-1170 (Fig. 138) (Paris, musée du Louvre) en argent repoussé, en bronze et en émail champlevé révèle l'idée impériale de Frédéric Barberousse qui se réclame de la personne de Charlemagne.[203] Destiné à contenir le bras de l'empereur carolingien, il est orné de figures en buste accompagnées d'inscriptions désignant Marie, les archanges Michel et Gabriel, Frédéric lui-même et son épouse Béatrice, le Christ, Pierre et Paul, l'empereur Conrad II (prédécesseur de Frédéric) et Frédéric de Souabe (son père). Sur les petits côtés sont représentés Otton III (responsable de l'ouverture de la tombe de Charlemagne en l'an mille) et Louis le Pieux (fils de Charlemagne). Frédéric Barberousse et Béatrice se trouvent du côté de Marie et se placent ainsi sous sa protection. De plus, Frédéric a fait représenter deux de ses prédécesseurs, son père (Frédéric de Souabe) et son prédécesseur impérial direct (Conrad II), ainsi que deux personnalités rattachées à Charlemagne, fondateur de l'Empire. Il s'inscrit ainsi dans une triple lignée: humaine, politique et idéologique. Karl Hermann Usener rapprocha l'œuvre du triptyque de Liège qui reflète l'art de Renier de Huy.[204] En effet, le bras reliquaire témoigne encore du style de la première moitié du XII^{e} siècle, tandis que la coupe baptismale dite de l'empereur Frédéric Barberousse (Fig. 139), des années 1160, et les plaques de la couronne de lumière d'Aix (Fig. 140), sont directement liées au style mosan contemporain. Deux reliquaires du début du XIII^{e} siècle font partie de la production de l'atelier impérial et reflètent le style mis en place par Nicolas de Verdun, grâce à une connaissance directe de la châsse de Cologne. La châsse de Charlemagne, réalisée en 1215 pour contenir le corps de ce dernier, adopte le système stylistique élaboré pour les figures de la châsse des rois mages et cite cette dernière par la reprise des visages. En effet, Ernst Günther Grimme a établi que Paul était repris d'Abdias de Cologne (Fig. 102, 141), issu lui-même d'un buste de Diogène, comme nous l'avons vu.[205] La châsse de la Vierge, réalisée entre 1215 et 1237, présente également une parenté frappante avec la châsse des rois mages, au point qu'il est permis de supposer la participation de l'atelier de Nicolas de Verdun; ce que confirme l'utilisation des mêmes poinçons sur cette châsse et sur la face arrière du reliquaire

202. Voir les ouvrages d'E. G. GRIMME 1957 et 1962.

203. *Rhin-Meuse* 1972-1973, cat. n° G6, p. 244.

204. K. H. USENER 1933, p. 112.

205. E. G. GRIMME 2002, p. 95.

de Cologne.[206] Malgré la complète absorption du style de Nicolas de Verdun par les orfèvres aixois, ces derniers ne reprennent pas l'origine du processus artistique puisqu'ils ne se tournent pas vers l'étude de l'art antique.

L'aquamanile en forme de buste

Les œuvres orfévrées d'Aix-la-Chapelle n'imitent donc pas de modèles antiques, mais elles reflètent le style de Nicolas de Verdun et de l'orfèvrerie de Cologne. Un objet déconcertant et difficilement datable déroge cependant à cette règle. Une origine médiévale lui a même été déniée "tant sa tournure est antique".[207] Malgré tout, l'aquamanile en forme de buste (Fig. 142) fut probablement réalisé entre 1210 et 1220.[208] Cet objet dérive visiblement d'une statue d'un *togatus* en pied, adapté en forme de buste, de réalisation provinciale romaine. Tout d'abord, le choix de la forme en buste fait directement allusion à l'Antiquité. De plus, la simplification des lignes de la tête et les yeux en forme d'amande se réfèrent à des œuvres de l'Antiquité tardive de production provinciale, dont les meilleurs exemples sont offerts par l'art funéraire, telle la tombe Caius Deccius provenant de Cologne (Fig. 143, conservée au musée de Saint-Germain-en-Laye). Les traits du visage et de ses différents éléments, la coiffure et la petite barbe se retrouvent sur l'aquamanile. Ce qui atteste de l'imitation d'une source antique avec certitude est la main portée en écharpe dans la toge. Jusqu'à présent, le vêtement était pris pour une chlamyde, probablement en raison de l'attache sur l'épaule droite. Mais c'est bien plutôt à une toge à laquelle il est ici fait allusion, bien que nous ayons du mal à comprendre la raison d'être de l'attache et de la lanière tenue par la main. De plus, une chlamyde ne peut créer ce genre de plis serrés rectilignes. Le vêtement reprend, nous semble-t-il, la représentation des *togati*, des hommes portant la toge, et plus particulièrement la toge du type *pallium*, caractérisée par les deux épaules couvertes ainsi que par le bras droit pris dans la toge avec la main ressortant sur la poitrine.[209] Néanmoins, l'aquamanile diffère sur un point essentiel de son modèle antique: la main gauche et non la droite est portée en écharpe, position inconcevable pour les Romains. Ce cas d'inversion gauche-droite n'est pas unique pour la période autour de 1200 et a été expliquée par l'utilisation de miroirs au moment de la copie.[210] Nous avons examiné un grand nombre de bustes antiques et aucun ne présente la toge portée de cette manière. Ce type d'habillement est réservé dans l'art romain pour les représentations en pied, excepté pour les stèles funéraires. En effet, les nombreuses stèles tardo-antiques d'Italie, de Gaule ou de Germanie présentent souvent le défunt en buste vêtu de la toge *pallium* et l'exemple mentionné en comparaison pour les traits du visage offre des similarités dans la main portée en écharpe et dans les plis linéaires de l'étoffe. En général, ces stèles sont en bas-relief et la tridimensionnalité accusée au niveau du bras de l'aquamanile en forme de buste pourrait invalider l'hypothèse de l'imitation d'une stèle. Le prototype serait alors plutôt un *togatus* en pied adapté en forme de buste, de production provinciale, ainsi que le suggère la comparaison avec un fragment actuellement perdu mais provenant de la région de Toulouse (Fig. 144).[211] La ressemblance dans les plis du vêtement et la similarité de la position de la main, placée plus haut que dans une statue de Rome ou que sur les stèles, sont remarquables. Ainsi, l'orfèvre d'Aix-la-Chapelle se réfère directement à une œuvre romaine provinciale présente dans son environnement, soit une stèle funéraire dont des quantités infinies d'exemples jalonnaient les

206. *Rhin-Meuse* 1972-1973, p. 319.

207. A. DIDRON 1859, p. 157, estimait que cet aquamanile avait été réalisé durant le Bas Empire ou la Renaissance.

208. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, cat. nº 124, p. 118 situe l'aquamanile au début du XIII[e] siècle tandis que H. SWARZENSKI 1967, cat. nº 163, p. 67, datait l'œuvre du deuxième quart du XII[e] siècle.

209. H. R. GOETTE 1990, p. 23-26.

210. J. WIRTH 2006.

211. E. ESPERANDIEU 1907-1981, t. II, p. 100. Le fragment de buste fut perdu au moment de son transfert du musée de Toulouse au musée des Augustins, d'après la confirmation du service de la documentation du musée Saint-Raymond de Toulouse.

routes romaines, soit une statue en pied. Contrairement aux réalisations de Nicolas de Verdun, et à la majorité des œuvres de la période, c'est une œuvre de l'Antiquité tardive réalisée en Germanie qui est imitée.

Récapitulation

Au terme de ce parcours de la production orfévrée du XII^e siècle, nous pouvons constater que le retour aux œuvres antiques s'effectue dans le milieu des orfèvres mosans, en premier lieu sous l'égide des commanditaires motivés par des intentions politiques. L'abbé Hillin de Liège désire réaliser une œuvre qui fasse allusion à Rome dans un contexte conflictuel relatif au droit du baptême en rappelant ainsi la primauté de la cathédrale. Les sources visuelles employées sont de deux ordres: des monuments circulaires romains présents en Gaule pour la forme générale des fonts et des statuettes en bronze pour les figures en haut relief. Cette première expérience qui inaugure le XII^e siècle ne connaîtra pas de répercussions avant les commandes de Wibald de Stavelot. L'admiration de ce dernier pour les textes antiques qui lui servent de modèles linguistiques et syntaxiques est probablement à l'origine de sa volonté de référence à un portrait impérial, vraisemblablement Auguste, exprimée à l'orfèvre responsable du chef-reliquaire d'Alexandre. La réactualisation d'un buste antique sous-tend une nécessité d'affirmation du pouvoir ecclésiastique vis-à-vis du pouvoir impérial. Nicolas de Verdun a peut-être eu des contacts étroits dans sa jeunesse avec l'atelier de Stavelot, ainsi que le confirme la proximité stylistique entre l'ambon et les parties émaillées du chef-reliquaire, l'autel portatif et les fragments provenant du retable de saint Remacle. De plus, il saisit ce que l'étude de l'art antique peut apporter dans le développement de son art. Le diptyque des Nicomaque et des Symmaque, dont on sait qu'il fut monté en reliquaire durant la deuxième moitié du XII^e siècle, pourrait s'être trouvé dans un atelier mosan ou rémois et a avoir été attentivement observé par Nicolas de Verdun. L'artiste parvient à la compréhension des caractéristiques principales de l'art antique: le comportement des étoffes sur les corps, les physionomies, les postures, l'élégance des formes et du mouvement. Après cette première expérience, il se rend à Reims, avant d'effectuer l'ambon de Klosterneuburg, où il se confronte à de nouveaux vestiges du passé dont il imite certains détails. Il affine alors son étude des principes stylistiques antiques. Il parvient à donner à ses représentations un dynamisme, un naturel dans les étoffes, un rapport corps-vêtement et une tridimensionnalité des corps dévoilés à travers les vêtements. Il ne reprend pas les thèmes antiques, ni des motifs entiers, mais son unique intention poursuit des objectifs esthétiques. Son but réside dans la volonté d'acquisition d'un style nouveau, considéré comme plus naturaliste, en rupture avec l'art le précédant. L'art antique lui sert aussi, au même titre que les apports byzantins, à diversifier considérablement son répertoire pour parvenir à une variété extrême des types physionomiques et des compositions. Après l'achèvement de l'ambon, il se rend à Cologne, où son intérêt se tourne à nouveau vers les sculptures romaines encore en place. Il réalise dans cette ville une œuvre assortie de figures bibliques qui ressemblent à s'y méprendre à des personnages romains. Les orfèvres contemporains de Nicolas de Verdun assimilent immédiatement le nouveau style et certains étudient directement l'Antiquité. Dans ce cas, ce sont alors le plus souvent des œuvres d'art provincial qui sont imitées, à proximité immédiate des artistes.

Chapitre III
La sculpture

Parmi le corpus du style 1200 figurent des œuvres sculptées de grande importance. La concomitance de ce mouvement stylistique et du démarrage des grands chantiers de cathédrales aux alentours de Paris contribue à diffuser largement le style antiquisant. La littérature secondaire traitant des œuvres intégrées dans le style 1200 est considérable, mais Willibald Sauerländer fait toujours figure d'autorité bien que certaines publications postérieures ont permis de rectifier quelques-unes de ses positions. Son ouvrage, *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140–1270*, paru en 1970, a fait date chez les historiens de l'art et est considéré comme une référence dans le domaine.[1] Willibald Sauerländer avait, au préalable, apporté quelques réflexions personnelles sur l'exposition qui avait eu lieu en 1968 au musée du Louvre sur l'art gothique en Europe et avait discuté certaines datations avancées à cette occasion.[2] Mais surtout, il avait publié en 1966 *Von Sens bis Strassburg*, dans lequel, tout en focalisant l'étude sur le transept de la cathédrale de Strasbourg, il établissait des relations entre différents chantiers majeurs, tels Sens, Chartres et la Bourgogne (Dijon et Beaune).[3] Il tendait à placer les chantiers dans une chronologie successive, un chantier devant être achevé pour qu'un autre démarre. Cette opinion est actuellement fortement remise en question par les dernières recherches qui privilégient des personnalités de sculpteurs travaillant simultanément sur les différents chantiers et réceptifs aux dernières innovations stylistiques.[4] En 1999-2000, un ouvrage en deux volumes paraît, regroupant l'ensemble de ses articles sur la sculpture gothique européenne. Hormis les travaux sur les cathédrales de Chartres, Paris, Reims, Westminster et York, qui nous intéressent plus particulièrement dans le cadre d'un travail sur les années 1200, Sauerländer a également rédigé trois articles sur la renaissance du XII^e siècle.[5] Dans une première étude, parue déjà en 1961, il présentait trois œuvres réalisées vers 1200 pour lesquelles des modèles antiques ont été utilisés.[6] Il s'agit d'un fragment de tombeau de Lisieux (1180), d'une vasque provenant de l'abbatiale de Saint-Denis (1200) (Fig. 196, 197) et d'un pilastre de la cathédrale de Chartres (1225-1230) (Fig. 210). Dans un deuxième travail, il a analysé de manière globale et signalé les manifestations de cette renaissance en architecture et dans les arts plastiques au nord de l'Europe.[7] Il note que la tendance aux remplois antiques se trouve surtout en Provence, bien entendu là où la présence de monuments antiques est plus forte. En ce qui concerne le Nord, il cite les centres dans lesquels le renouveau classique, qui débute avec l'ambon de Nicolas de Verdun, est le plus intense. Et finalement, dans le troisième article, il part de l'ouvrage de Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, qui comme son titre l'indique, rassemble les textes sur l'architecture gothique, de l'abbé Suger jusqu'à l'époque moderne.[8] Sauerländer montre comment le regard porté par les spécialistes sur les cathédrales et l'architecture gothique s'est modifié durant le dernier quart du XX^e siècle et que, contrairement à ce que pensait Vasari et les hommes qui lui ont succédé, la première

1. W. SAUERLÄNDER, 1972 pour la traduction française.
2. *L'Europe gothique* 1968; W. SAUERLÄNDER, 1969.
3. W. SAUERLÄNDER 1966.
4. En particulier, I. PLEIN 2005.
5. W. SAUERLÄNDER 1999-2000.
6. W. SAUERLÄNDER 1961, p. 47-56; réédition in W. SAUERLÄNDER 1999-2000.
7. W. SAUERLÄNDER (1985) 1991.
8. W. SAUERLÄNDER 1999; P. FRANKL 1960.

architecture gothique participe du mouvement classicisant. Il prend les exemples de la nef de la cathédrale de Notre-Dame de Paris et celle de l'abbaye de Saint-Remi de Reims qui l'une et l'autre procèdent d'une intention volontaire d'utiliser un langage classique. En 1956, il avait déjà étudié la sculpture pré-gothique et démontré que la sculpture de Laon, avec des drapés souples antiquisants, dérive de la porte romane de la cathédrale de Reims, qu'il date vers 1180 et de la façade de l'église Saint-Remi de Reims.[9] Cependant, à Laon, le style est plus rigide, plus schématique. Louis Grodecki discuta l'étude de Sauerländer et estima que ce style «durci» est une innovation laonnaise qui offre les prémices de ce qui se retrouvera à Chartres, Paris et peut-être Amiens.[10] Il s'oppose à Sauerländer sur le fait que Laon puisse avoir une influence aussi nette sur le style classique de Chartres et pense plutôt à un *genius loci* chartrain. Ces différentes études tendaient à montrer que Reims est le berceau du style 1200 dans l'art de la pierre et que Laon en est la succession. En 2003, Sauerländer apporte une nouvelle contribution à l'étude des années 1200 en rappelant la dispute entre les *antiqui* et les *moderni* attestée depuis l'époque carolingienne mais qui reprend vigueur au XII^e^ siècle.[11] Les années 1200 seraient selon lui marquées par la victoire des *antiqui*, mais le triomphe final reviendrait dès le début du XIII^e^ siècle aux *moderni*. La cathédrale de Reims offrirait donc un bel exemple de cette rivalité par la démonstration du changement stylistique corrélative aux événements politiques contemporains. En effet, dès 1214 s'amorce un changement formel concordant avec la victoire de Philippe Auguste sur l'empereur Otton à Bouvines. Le style moderne de Reims s'inspirerait alors non plus de l'Antiquité, via l'orfèvrerie lotharingienne, mais de Paris. Nous discuterons en temps voulu de cette thèse, sur laquelle nous ne nous alignons pas.

Récemment, quelques publications majeures portant sur la sculpture gothique sont parues et ont permis de faire considérablement avancer notre connaissance sur le sujet et de compléter les travaux de Willibald Sauerländer. L'ouvrage fort documenté et judicieusement organisé thématiquement de Fabienne Joubert offre une synthèse très utile, tout en proposant des pistes de recherches pour certains points particuliers.[12] Il met en lumière l'avancée des découvertes effectuées depuis les travaux de Willibald Sauerländer et focalise l'étude de la sculpture sur ses fonctions et sur les conditions de travail des artistes, sans oublier une intéressante analyse de la réception des œuvres considérées depuis le XVI^e^ siècle. Par ailleurs, la chronologie de la cathédrale de Sens est désormais fixée grâce au travail d'Irene Plein, dont l'apport ne s'arrête pas là.[13] En considérant en effet les chantiers en cours durant la période, elle parvient à établir avec précision la chronologie de Mantes et de Chartres, tout en examinant attentivement la sculpture des trois autres chantiers sénonais, Saint-Pierre-le-Vif, Sainte-Colombe-lés-Sens et le palais synodal. Une monographie attendue sur la façade occidentale de la cathédrale de Laon, rédigée par Iliana Kasarska, établit l'avancée rapide des travaux de cet édifice en tenant compte de ses liens avec la sculpture rémoise contemporaine. L'apport de ces travaux récents s'avère considérable et permet d'envisager les liens entre les différents chantiers de manière plus serrée, tout en prenant du recul face à la notion de courants d'influences établie par Willibald Sauerländer.

La recherche de modèles antiques dans la sculpture des grandes cathédrales des années 1200 s'est essentiellement concentrée sur le groupe de la Visitation de Reims. Peter Cornelius Claussen a contribué à faire avancer les recherches[14] et quelques études éparses ont proposé des prototypes pour certaines sculptures, mais il n'en demeure pas moins qu'il manque une vue d'ensemble du phénomène et que la réflexion n'a pas réellement avancé ces trente dernières années. Nous verrons que dans un premier temps, l'influence des expériences mises en place en orfèvrerie est prépondérante et touche Laon et Saint-Remi de Reims. Parallèlement, les

9. W. SAUERLÄNDER 1956, p. 1-34.

10. L. GRODECKI 1957; réédité in *Le Moyen Âge retrouvé*, t. 1, p. 399-431.

11. W. SAUERLÄNDER 2003.

12. F. JOUBERT 2008.

13. I. PLEIN 2005.

14. P. C. CLAUSSEN 1973.

sculpteurs de Sens, à l'approche de la fin du XII[e] siècle, se tournent vers l'Antiquité pour élaborer leur art et adoptent le même processus que Nicolas de Verdun. L'imitation des œuvres antiques en sculpture n'est certes pas une nouveauté; elle se situe déjà à l'origine du renouveau de la sculpture monumentale figurée au XI[e] siècle. Cependant, la géographie, et surtout les modalités des reprises antiques, diffèrent de l'adoption des principes stylistiques antiques des années autour de 1200. Pour mieux saisir cette différence fondamentale, nous observerons quelques cas bien connus d'imitation de l'Antiquité dans l'art roman, là où elle se fait la plus insistante: en Auvergne, au sud de la France et en Espagne.

Précédents romans

Millard Fillmore Hearn, il y a trente ans, a bien montré les conditions de la résurgence de la sculpture monumentale au XI[e] siècle.[15] Celle-ci avait effectivement disparu au début du V[e] siècle.[16] A quelques exceptions près, la figure humaine s'éclipse de la production lapidaire. Les premiers signes d'un renouveau s'observent au début du XI[e] siècle dans les éléments de décoration architecturale de petite dimension: les chapiteaux et les plaques en relief. A ce moment, les sculpteurs dirigent leur regard avec attention sur les œuvres du passé qu'ils ont à proximité pour élaborer leur art. Pour mieux distinguer l'utilisation de l'antique à l'époque romane avec celle de style 1200, nous proposons d'évoquer quelques cas emblématiques d'adaptation d'œuvres romaines à partir du dernier quart du XI[e] siècle – soit une quarantaine d'années avant la réalisation des fonts baptismaux à Liège – déjà bien étudiés et pour lesquels les sources ont pu être repérées.

Auvergne

Zygmunt Swiechowski inaugure son chapitre consacré aux survivances de l'art antique en Auvergne en notant que «l'ascendant des modèles antiques est l'un des traits les plus frappants de la sculpture romane en Auvergne».[17] En effet, les références à la sculpture tardo-antique auvergnate sont omniprésentes, en particulier à Brioude et à Mozac. L'imitation se fait autant aux niveaux thématique et compositionnel que technique et l'étude entreprise par le spécialiste révèle l'abondance des références. Les thèmes profanes prédominent et dérivent des décors antiques. Les motifs décoratifs végétaux abondent, tout comme les personnages nus ou encore des personnages chevauchant des animaux fantastiques. L'extrême souplesse des anatomies et des drapés et la manière de modeler les chevelures trahissent l'utilisation de prototypes. Pour ne citer qu'un exemple, peut-être le plus probant puisque sa visibilité médiévale est assurée par sa présence dans l'église de Notre-Dame d'Entre-Saints à Clermont (disparu mais connu d'après un dessin), mentionnons le sarcophage de saint Juste (Fig. 145), assurément à l'origine du chapiteau de Mozac relatant l'histoire de Jonas jeté dans la gueule de la baleine (Fig. 146).[18] Mozac et son répertoire antiquisant trouveront une fortune considérable dans les chantiers auvergnats, à Saint-Julien de Brioude et à Chanteuges. Dans l'*Image à l'époque romane*, Jean Wirth consacre plusieurs développements à la reprise de l'Antiquité au XI[e] siècle et étudie spécifiquement le cas auvergnat.[19] La sculpture de Mozac y est largement traitée,

15. M. F. HEARN 1981.

16. L. M. STIRLING 2008.

17. Z. SWIECHOWSKI 1973, ch. IV, p. 257-327.

18. *Ibid.*, p. 316. Sur le sarcophage de saint Just, voir B. CHRISTERN-BRIESENICK 2003, cat. n° 221, p. 116-117.

19. J. WIRTH 1999. Voir en particulier le sous-chapitre «La réinterprétation des thèmes profanes», p. 286-303.

à la suite de Zygmunt Swiechowski,[20] et l'auteur renouvelle la thématique du lien entrenu par les sculpteurs auvergnats avec l'Antiquité sur ce chantier. L'ensemble du décor sculpté se situe sur les chapiteaux de la nef, datés de manière convaincante vers 1080. Bien que la date précoce du chantier de Mozac fasse du sculpteur un initiateur de la sculpture antiquisante auvergnate, il possède un contemporain dans cette manière de faire. A nouveau Jean Wirth, dans un ouvrage plus récent, met l'accent sur le tombeau de Saint-Front à Périgueux, réalisé par un auvergnat et dont un vestige totalement méconnu est conservé au musée du Périgord.[21] Ce tombeau, souvenir formel du Saint Sépulcre d'après le *Guide du pèlerin* de Saint-Jacques de 1140, fut décrit avec précision dans un texte du XVI^e^ siècle et loué pour la «façon fort antique» de tailler la pierre.[22] Ainsi, juste avant, voire en parallèle, un sculpteur auvergnat travaille de la même manière que le sculpteur de Mozac en tâchant de réaliser des œuvres comparables à celles de l'Antiquité par une reprise thématique et formelle. Des motivations idéologiques régissent cette insistance sur la romanité par la volonté de restituer la basilique paléochrétienne en référence au fondateur présumé de Mozac, le sénateur Calminus au VII^e^ siècle.[23] En montrant la lointaine origine de sa fondation, Mozac cherche à établir sa primauté vis-à-vis des autres abbayes.

Sud de la France

La profusion des références antiques en Provence et dans tout le sud de la France, dès la fin du XI^e^ siècle et durant le XII^e^ siècle, ne surprend guère au regard de la colossale présence de vestiges romains dans cette région précocement romanisée. Mais l'impulsion de ce retour aux œuvres antiques provient-elle d'Auvergne ? Chronologiquement, il semble du moins que les premiers témoignages de cette reprise est de peu postérieure à Mozac, puisqu'on les trouve dans les toutes dernières années du XI^e^ siècle et au début du siècle suivant. Victor Lassalle a orienté ses recherches sur les influences antiques dans l'art provençal roman.[24] Les artistes du XII^e^ siècle se servent des nombreux témoins antiques conservés en Provence pour élaborer leurs sculptures, autant au niveau technique pour la taille de la pierre, que dans la construction de la figure humaine, la réalisation des drapés ou encore aux niveaux formels et thématique. De cette étude ressort également le rôle primordial des sarcophages paléochrétiens, selon un mouvement tout à fait parallèle à celui de l'Auvergne.

A l'instar de l'abbatiale de Mozac, la réactualisation de l'Antiquité qui s'opère à Saint-Sernin de Toulouse procède de choix politiques dans le contexte de la réforme grégorienne. Quitterie et Daniel Cazes ont déterminé que la table d'autel signée par Bernard Gilduin et consacrée par Urbain II en 1096 s'inspire d'un couvercle de sarcophage romain, sans que ce dernier puisse être clairement identifié.[25] La typologie de l'autel évoque la *mensa* paléochrétienne[26] et le rapport à l'Antiquité se dégage tout aussi nettement à la porte Miégeville, sculptée vers 1100.[27] La frise des apôtres du linteau, par la variété des types physionomiques et des postures, dépend de toute évidence de modèles paléochrétiens. Les chapiteaux de l'église imitent des chapiteaux antiques. Etonnament, ce ne sont pas les chapiteaux du IV^e^ siècle présents à Saint-Sernin qui sont reproduits, mais d'autres, datant du II^e^ siècle et provenant probablement du Périgord.

Les chapiteaux du cloître de Moissac (vers 1100) renvoient également à des prototypes de la période paléochrétienne. L'utilisation de modèles s'observe cependant surtout sur les

20. *Ibid.*, p. 154-169.
21. J. WIRTH 2004, p. 256-260.
22. *Ibid.*, p. 257.
23. J. WIRTH 2013.
24. V. LASSALLE 1970.
25. Q. CAZES, D. CAZES 2008, p. 195-206.
26. A. C. QUINTAVALLE 2006, p. 327-350.
27. *Ibid.*, p. 278-285.

plaques présentant des personnages en relief. La tête de Pierre fut comparée avec un portrait d'un soldat impérial du III^e siècle pour le traitement des cheveux et de la barbe.[28] Bien qu'une certaine distance entre l'œuvre et son prototype ne permette pas d'identifier avec certitude ce dernier, il n'en demeure pas moins que les sculpteurs de Moissac eux aussi se sont référés à des modèles du passé.

Un sommet est atteint au milieu du XII^e siècle à Saint-Gilles-du-Gard. La façade de l'église est composée d'après des édifices antiques présents dans la région, des arcs de triomphe et des théâtres. Le vaste programme sculpté s'inspire également de la sculpture romaine et en reproduit les proportions et les drapés. Des sarcophages arlésiens, visibles durant le Moyen Âge, et des vestiges présents à Nîmes servirent de modèles aux sculpteurs du programme figuré et ornemental.[29] La vivacité des liens avec l'Antiquité exprime sans doute l'apogée du mouvement mis en place depuis quelques décennies. Pourtant, lorsque le Nord prend ensuite le relais en s'appropriant des modèles antiques, le processus ne semble pas dériver des expériences méridionales précédentes. Les modèles utilisés diffèrent, leur sélection ne découle pas des mêmes intentions. Au Nord, des critères esthétiques prévalent, davantage qu'une influence technique ou compositionnelle. Il semble en effet que le Sud s'attachait à reproduire les compétences techniques des sculpteurs antiques et leur habileté à agencer les éléments narratifs, tandis qu'au Nord vers 1200, les artistes tentent d'aller plus en avant et de reproduire le style naturaliste autant que l'organisation spatiale.

Espagne

Serafin Moralejo a montré le rôle de l'influence antique dans l'élaboration de la sculpture romane espagnole.[30] Les chantiers de Saint-Jacques-de-Compostelle, de Frómista et de Jaca se réfèrent à des œuvres antiques conservées sur place. Le sarcophage provenant de Husillos, déposé au musée archéologique de Madrid (Fig. 147), s'avère être une pièce primordiale, source de nombreux motifs dans ces trois chantiers débutés à la fin du XI^e siècle. A l'instar de Mozac, l'iconographie ainsi que certains éléments compositionnels sont directement issus de sarcophages examinés par les sculpteurs espagnols. Le chantier de Saint-Jacques-de-Compostelle débute vers 1075 avant de s'interrompre en 1080 lors d'une révolte contre l'évêque, pour ne reprendre que dix ans plus tard. A Jaca, un sculpteur termine la campagne de décoration de la cathédrale avant 1096 et s'inspire d'œuvres antiques, essentiellement des bas-reliefs de sarcophages. Il est directement tributaire du style qu'il a élaboré peu avant à Saint-Martin de Frómista par le contact d'œuvres antiques. Un chapiteau de cette église transpose effectivement plusieurs motifs visibles sur le sarcophage de Husillos proche d'une vingtaine de kilomètres (Fig. 148). L'impact de ce modèle ne se rencontre ici qu'une seule fois, tandis que lorsqu'il se rend par la suite à Jaca, il en répercute le souvenir de manière plus diffuse. Contrairement à la région provençale, l'Espagne ne conserve que peu de vestiges romains. Le caractère exceptionnel du sarcophage de Husillos lui confère un prestige qui donne précocement au sculpteur de Jaca l'impulsion du processus d'inspiration dans la conception de la masse sculptée et dans l'élaboration des motifs et de leur agencement.

Italie

Ce vaste courant antiquisant de la fin du XI^e et du XII^e siècles, qui touche essentiellement les régions du sud, se manifeste finalement en Italie. Son représentant le plus emblématique est

28. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 185-185.

29. M. F. HEARN 1981, p. 205; V. LASSALLE 1970; W. S. STODDARD 1973.

30. S. MORALEJO 1983, p. 187-203; S. MORALEJO 1976, p. 428-434; S. MORALEJO 1978, p. 79-106.

sans nul doute Benedetto Antelami, dont l'activité est attestée entre 1178 et 1196, mais qui se prolonge probablement au-delà de 1200 à la cathédrale de Fidenza (Vierge à l'enfant conservée dans la crypte de la cathédrale). Son style dénote une connaissance directe de la statuaire contemporaine française et surtout provençale. Ses rapports avec Saint-Trophime d'Arles et Saint-Gilles-du-Gard ont en effet souvent été mis en avant.[31] Antelami réalise et signe en 1178 le jubé de la cathédrale de Parme, dont il ne reste qu'un fragment d'une Déposition de croix (Fig. 149). Les motifs décoratifs dénotent la reprise de modèles antiques. La conception de cette œuvre ne se comprend qu'au travers d'une connaissance de la sculpture romane provençale. La rangée des figures et leur style renvoient aux portiques de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles-du-Gard. Outre cette source, le portail royal de la cathédrale de Chartres semble avoir donné une impulsion forte à l'art d'Antelami.[32] Les statues des prophètes à Fidenza (vers 1175) (Fig. 150, 151) renvoient en effet non seulement à Arles, mais surtout à Chartres (ébrasement gauche du portail central) par l'organisation de la figure et des plis des vêtements. De 1196 à 1216, Benedetto Antelami travaille au chantier du baptistère de la ville de Parme. Il réalise les sculptures situées à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice ainsi qu'un programme des mois de l'année dont les magnifiques figures dénotent une connaissance de l'Antiquité tardive (Fig. 152). L'évolution stylistique évidente depuis la Déposition de la croix a fait penser à un contact renouvelé avec la sculpture française des deux dernières décennies du XIIe siècle, celle de la cathédrale de Laon et celle de la frise des vices et des vertus de la cathédrale de Sens.[33] Son style est désormais davantage modelé, présentant une plasticité plus accentuée et des réminiscences antiques plus fortes, visibles, entre autres, par le traitement des chevelures, par les traits des visages et par les volumes des corps. Le lien avec l'Antiquité est révélé à travers une attitude rarissime pour le Moyen Âge et que Benedetto Antelami adopte sur ce chantier[34]. Deux statues d'anges réalisées pour l'intérieur du baptistère présentent des différences évidentes. L'une est en marbre (Fig. 153, 154), tandis que l'autre est taillée dans la pierre de Vicenza. L'ange en marbre présente une courbe plus élégante et un aspect plus doux. Cette différence entre les deux statues tient au fait que l'ange en marbre est une statue antique d'une *togatus* retaillé par Benedetto Antelami.[35] L'acte inhabituel du sculpteur consiste à travailler totalement le prototype antique, à modifier la combinaison entre la toge et la tunique, à changer quelque peu le système de plis tout en conservant leur richesse. Cet acte de récupération-appropriation tout à fait particulier nous paraît exemplaire de l'attitude envers l'Antiquité à partir de Nicolas de Verdun et peut servir d'argument plastique. En effet, le processus consiste à s'approprier les modes de représentation antiques en y ajoutant son propre style. Le cas d'Antelami, par le travail sculptural qu'il effectue à partir de la statue antique afin d'y ajouter sa propre touche, révèle parfaitement l'attitude des artistes vers 1200 envers les œuvres antiques.

L'art antique présent dans les anciennes provinces de l'Empire romain est à l'origine du renouveau de la sculpture au XI^e^ siècle. L'art gallo-romain sert de modèle aux sculpteurs pour la mise en place de l'iconographie, de la composition des scènes et de la technique du travail sur la pierre. De l'Auvergne à l'Espagne, en passant par le sud de la France et l'Italie, la profusion des références antiques sur tous les chantiers majeurs est liée à l'importance des vestiges romains dans ces régions fortement romanisées. Dans le domaine sculpté, un fossé significatif s'observe entre le Sud et le Nord. Contrairement à l'insistante influence antique dans les régions méridionales, le nord de l'Europe ne se tourne apparemment pas vers des œuvres antiques au moment de l'élaboration de la sculpture pré-gothique. Les sculptures en bas-relief et les statues-colonnes de Saint-Denis, de Chartres, de la porte Sainte-Anne de Paris

31. A. C. QUINTAVALLE 1990, p. 21-33; M. WOELK 1995.

32. Voir en particulier *ibid.*, p. 72-80.

33. *Ibid.*

34. A notre connaissance, il existe deux autres cas de retaille d'une statuaire antique, au XIII^e^ siècle: Arnolfo di Cambio utilise une madone du II^e^ siècle pour la Vierge à l'enfant du tombeau du cardinal Guillaume de Broye (A. ROMANINI 1994) et à Gelonne, le sarcophage de Saint-Guilhem du IV^e^ siècle fut retravaillé (I. MAILLARD-RILLET 1996).

35. P. ROCKWELL 1992.

et de l'ensemble des décors sculptés au nord de la France au milieu du XII^e siècle n'emploient pas de modèles antiques. Il faut attendre l'impulsion de l'orfèvrerie mosane pour que les sculpteurs septentrionaux adoptent ce processus d'imitation. Le résultat diffère totalement de ce qui s'observe un siècle plus tôt au Sud. Ce qui intéresse alors essentiellement les artistes, au-delà des motifs compositionnels, est une imitation stylistique des œuvres antiques, dans le canon des anatomies, dans le rapport corps-vêtement. L'intention qui sous-tend alors la démarche d'imitation se révèle être une volonté de représentation plus naturaliste, confirmée par les témoignages écrits louant la force vivace et plus vraie que nature de l'art antique, comme nous le verrons.

L'apparition du style antiquisant dans la sculpture du Domaine Royal: Laon, Sens et Braine

Laon et la sculpture rémoise des années 1180

Depuis les travaux de Sauerländer en 1970, la cathédrale Notre-Dame de Laon est unanimement considérée comme la première manifestation en sculpture monumentale du style antiquisant.[36] Le chercheur germanique avait quelques années auparavant tenté de démontrer, dans une étude consacrée à la sculpture pré-gothique, que la sculpture de Laon dérive directement de la porte romane de la cathédrale de Reims (Fig. 155), qu'il date vers 1180 par comparaison avec les consoles et la façade de l'église Saint-Remi de la même ville.[37] La porte romane proviendrait du tombeau de l'archevêque Henri de France, mort en 1175 dont un fragment fut récupéré au début du XIII^e siècle lors de la reconstruction de la cathédrale de Reims.[38] Or, on sait désormais que la datation de la porte romane doit être avancée au début du XIII^e siècle. Irene Plein a en effet parfaitement démontré que s'il s'agissait effectivement d'une récupération d'une niche de tombeau (celui de l'archevêque Guillaume de Champagne mort en 1202). La proximité des rinceaux de vignes s'apparentant directement à ceux de Sens au trumeau du portail central de la façade occidentale datés entre 1194 et 1204 et le lien entre les arcs-boutants du baldaquin et la sculpture de la cathédrale de Chartres après 1194 obligent à situer la porte romane peu après 1200.[39] Cette date tardive se confirme, à notre avis, par la comparaison avec le tympan de l'église paroissiale de Germigny-l'Exempt, daté par Willibald Sauerländer de 1215-1220 (Fig. 156).[40] La similitude de la composition s'établit au regard de la Vierge à l'enfant sous un baldaquin trilobé et de la voussure aux figures angéliques. L'église de Germigny-l'Exempt traduit le style 1200 en vogue tout en conservant un hiératisme figé pour la Vierge et répercute la porte romane de Reims antérieure de quelques années.[41] Ainsi, la cathédrale de Reims ne peut représenter le berceau du courant antiquisant dont dérive Laon. Nous verrons que la cathédrale laonnaise est la première manifestation sculptée du style

36. W. SAUERLÄNDER 1972.

37. W. SAUERLÄNDER 1956, suivi par L. GRODECKI 1957; réédité in *Le Moyen Âge retrouvé*, p. 339-406.

38. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 96.

39. I. PLEIN 2005, p. 292-294.

40. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 103.

41. Elle-même fait écho au tympan de la porte Sainte-Anne à Paris, vers 1150.

1200, conjointement avec les consoles de Saint-Remi de Reims datées par Anne Prache de 1188-1190.[42]

Une monographie récente sur la cathédrale de Laon est désormais disponible grâce au travail de doctorat effectué par Iliana Kasarska.[43] Cette étude a le mérite de combler une lacune importante et d'offrir une documentation photographique excellente tout en définissant clairement les étapes de construction. Il ressort de ses recherches la mise en évidence d'une homogénéité architecturale acquise par la rapidité de construction, débutée dès 1155 et achevée vers 1190. Malgré la fluidité du déroulement du chantier, quatre campagnes de construction peuvent être déterminées, d'est en ouest.[44] Le rôle de l'évêque Gautier de Mortagne définit de façon décisive l'avancée des travaux, en particulier par son implication financière et son engagement personnel. Son successeur, Roger de Rozoy (1175-1207), a vu l'édifice terminé, sculptures de la façade occidentale comprises. Illiana Kasarska distingue deux sculpteurs (A et B) ayant travaillé conjointement à la réalisation du décor et estime la durée de la réalisation de l'ensemble des éléments sculptés à près de dix-neuf ans : la façade occidentale, composée de trois porches, était donc achevée vers 1190.[45] Elle résout judicieusement le problème du tympan du Jugement dernier, sur le portail sud, stylistiquement différent et nettement antérieur au reste de la façade occidentale. Ce tympan, ainsi que les deux premières voussures, daterait selon elle vers 1150 au plus tard, par comparaison stylistique avec le portail du Mans et avec le tympan de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, tous deux datés vers 1150. De plus, la référence iconographique au Jugement dernier de Saint-Denis et les relations amicales entre l'abbé Suger et l'évêque laonnais Barthélemy de Joux (1113-1150) suggèrent que le tympan est imputable à l'initiative de ce dernier. Celui-ci a dû voir le portail de Saint-Denis peu après son achèvement vers 1140. Le tympan du portail sud et les deux voussures furent donc remployés au moment du montage de la façade occidentale vers 1190 et complétés par un linteau et trois autres voussures.[46]

Bien entendu, Iliana Kasarska ancre la sculpture laonnaise dans le mouvement antiquisant de la fin du XII^e^ siècle en évoquant les rapports avec Nicolas de Verdun et avec le psautier d'Ingeburge. Elle tente de comprendre l'origine stylistique de la cathédrale de Laon, en faisant, comme Sauerländer,[47] appel à la sculpture rémoise des années 1180, celle de la porte romane (en n'intégrant pas les recherches sur la datation d'Irene Plein) et des consoles de l'église Saint-Remi. Après des comparaisons détaillées entre ces groupes d'œuvres, elle conclut que l'un des deux sculpteurs de Laon est également l'auteur des consoles de Saint-Remi. Elle évoque également le vitrail de la Crucifixion de l'abbatiale d'Orbais duquel Marie Harrison Caviness avait rapproché les vitraux de Saint-Remi.[48] En rejetant la datation habituelle vers 1200, Iliana Kasarska opte pour une date avant 1180, considérant qu'il devait être en place lors de la consécration de l'église en 1180 – les similarités avec l'art mosan de peu antérieur à Nicolas de Verdun le confirment effectivement – et en attribue le dessin au sculpteur de Laon.[49] Ainsi, un même artiste aurait dessiné le vitrail d'Orbais, sculpté les consoles de Saint-Remi pour passer ensuite plusieurs années à Laon, où il achève son œuvre au plus tard en 1190 et serait également responsable, nous le verrons plus loin, de la sculpture de l'église Saint-Yved de Braine. Les similitudes stylistiques entre Saint-Remi et Laon sont indéniables. Le traitement des drapés, leur rapport aux corps, la solide présence de ceux-ci et leur mouvement dans l'espace procèdent manifestement de la même conception artistique. Les consoles présentent

42. A. PRACHE 1978, p. 88.

43. I. KASARSKA 2008.

44. *Ibid.*, p. 35-37.

45. *Ibid.*, p. 191-196.

46. *Ibid.*, p. 43-48; 161-179.

47. W. SAUERLÄNDER 1956.

48. I. KASARSKA 2008, p. 219; M. H. CAVINESS 1990, p. 124, Fig. 213. Le vitrail était daté vers 1200, à la suite du travail de doctorat réalisé par Kline, *The stained Glass of the abbey Church at Orbais*, Ph.D. dissertation, Boston University, 1983. L. GRODECKI (1977) 1983, cat. n° 70, p. 286, le situait vers 1190.

49. I. KASARSKA 2008, p. 219.

certainement les ressemblances les plus proches avec Laon. Toutefois, à Reims, on dénote un mouvement plus fébrile qui s'écarte quelque peu de la sérénité et de la forte présence plastique de Laon. Les plis des manteaux de Daniel et de Jérémie (Fig. 159, 160) s'apparentent en effet à ceux de certaines figures des voussures des portails de Laon (Fig. 157, 158). Mais faut-il vraiment y voir la même main, comme le suggère Iliana Kasarska ? Tout en acceptant une relation de dépendance entre Laon et Saint-Remi de Reims, une source commune à l'origine de ces sculptures n'est pas à exclure. Cette source commune pourrait être l'orfèvrerie, medium innovant de la deuxième moitié du XII^{e} siècle.

Bien que l'influence déterminante de l'orfèvrerie sur la sculpture des cathédrales de la fin du siècle, et celle de Laon en particulier, soit supposée depuis longtemps,[50] elle a été peu démontrée. L'examen des voussures de Laon et des consoles de Reims évoque irrésistiblement l'art de Nicolas de Verdun. Cependant, la châsse de Cologne est strictement contemporaine aux œuvres sculptées considérées ici et des différences stylistiques majeures empêchent de voir une filiation directe de celle-ci à la sculpture. Le style de Nicolas de Verdun est en effet plus élaboré; les vêtements sont plus amples, retombent abondamment aux pieds, les anatomies possèdent un naturalisme plus prononcé et la tridimensionnalité est davantage accentuée. C'est l'ambon qui doit servir de comparaison. La Vierge de l'Annonciation au tympan du portail nord de Laon renvoie à la figure équivalente de l'ambon (Fig. 163, 92). La Sibylle de la quatrième voussure du même portail (Fig. 164) évoque la Vierge de la Crucifixion (Fig. 95) par les plis de la tunique et de la robe. *Fides* de la deuxième voussure (Fig. 165) rappelle la reine de Saba (Fig. 55) par le port du même type de manteau et surtout par le mouvement diagonal des plis sur la jambe droite et la tension du vêtement sur la jambe gauche. Finalement, la nouvelle Eve du portail de l'Incarnation (Fig. 166) s'apparente à la femme dans la scène du passage de la mer Rouge de l'ambon (Fig. 52).

Outre les liens évidents avec l'ambon de Klosterneuburg, les sculptures de Laon et de Reims possèdent d'autres antécédents orfévrés. Il s'agit d'œuvres issues de la région mosane des années 1160-1170. Si le Moïse de Saint-Remi présente des similarités étroites avec le Salomon de la châsse des rois mages de Cologne (Fig. 167, 168), en particulier par le manteau attaché au milieu de la poitrine et par le mouvement du drapé sur les jambes, il partage surtout le même procédé stylistique avec la figure de Paul du reliquaire de saint Servais (Fig. 169), conservée dans l'église du même nom à Maastricht et mis en parallèle par Otto von Falke avec le reliquaire de Cologne.[51] La manière dont le corps est façonné à travers le vêtement et le système de plis du drapé est très proche. De plus, le mouvement du corps de Paul se répercute sur la figure d'Ezéchiel à Reims (Fig. 170). De manière générale, le même procédé stylistique est employé par le sculpteur; le rapport corps-vêtement est comparable, les étoffes suivent des lignes sinueuses épousant les anatomies et la tension du vêtement aux saillies du corps rend ce dernier visible à travers le tissu. Les figures de Jean et de Barthélemy attestent, elles aussi, de la proximité avec les consoles de Saint-Remi (Fig. 171). Le sculpteur des consoles connaît indubitablement les expériences orfévrées de la région mosane, les assimile et les adapte dans la pierre. Il en va de même pour le sculpteur de Laon, bien que les rapports soient moins directement évidents. La comparaison entre Paul du reliquaire de saint Servais (Fig. 169) et l'élu de la voussure du portail sud de la façade occidentale (Fig. 158) illustre la similarité de conception plastique des figures, du rapport corps-vêtement et de la souplesse des drapés. Un second reliquaire permet d'appuyer la dette des sculpteurs envers les orfèvres dans la mise en place du style assoupli avant la fin du siècle. La châsse de saint Héribert (Fig. 172-174), conservée dans le trésor de la cathédrale de Cologne, annonce en effet la sculpture de Laon et de Saint-Remi. Réalisée dans les années 1160, elle est le fruit d'une collaboration entre un artiste colonais et un artiste mosan.[52] Contemporaine du reliquaire de saint Servais, elle

50. Voir par exemple, W. D. WIXOM 1970, p. 93-99. Récemment, I. PLEIN 2008, p. 278, note l'influence de l'orfèvrerie de la région entre le Rhin et la Meuse pour la mise en place du style antiquisant à Laon et I. KASARSKA, p. 213 développe les rapports entre Laon et l'ambon.

51. O. VON FALKE 1911.

52. H. SCHNITZLER 1962; *Rhein-Meuse* 1972-1973, p. 277-278.

présente une même conception générale que les groupes de sculptures envisagés ici. Sans témoigner toutefois d'une filiation directe, elle permet de saisir que le style mis en place dans le domaine sculpté dans les années 1180 succède aux apports des orfèvres. Par ailleurs, les importants reliquaires de saint Maurin (vers 1170) et de saint Albin (vers 1186), tous deux conservés dans le trésor de l'église Saint-Pantaleon de Cologne, ont perdu l'ensemble de leurs figures en haut-relief, nous privant par conséquent de témoignages précieux sur l'orfèvrerie rhénane des années 1170-1180. Il en est de même pour le reliquaire de saint Annon (vers 1183, Siegburg, abbaye Saint-Michel), dont il ne reste plus que la décoration émaillée et les figures en buste des écoinçons. Les apôtres en haut-relief et les scènes en bas-relief de la toiture furent ôtés entre 1803 et 1812, mais une peinture de 1764 nous en conserve le souvenir.[53] La présence physique, l'imposante posture des figures assises sous des arcatures trilobées séparées par des doubles colonettes – formule identique à celle choisie par Nicolas de Verdun pour le reliquaire des rois mages – dépassent les figures des reliquaires précédemment mentionnés et témoignent de l'antériorité de ce style en orfèvrerie.

Laon est donc, tout comme Saint-Remi de Reims, le berceau du style 1200 dans le domaine de la sculpture. Nous avons vu que l'origine de ce style était l'orfèvrerie des années 1160 à 1180. Malgré cela, ces sculptures entretiennent-elles un lien direct avec l'art antique ? En effet, les rapports avec l'Antiquité sont toujours évoqués dans la littérature secondaire. Irene Plein, en dernier lieu, les mentionne en précisant qu'il ne s'agit pas d'un rapport direct mais indirect, via des œuvres byzantines, l'enluminure et l'orfèvrerie.[54] Afin de préciser le lien qu'entretiennent les sculpteurs de la cathédrale Notre-Dame de Laon avec le passé, nous avons procédé à une étude comparative entre la sculpture de Laon et les œuvres antiques. Il en résulte qu'aucun lien direct ne peut être confirmé.

Les comparaisons les plus proches qu'il est possible d'établir sont les suivantes. Tout d'abord, le procédé stylistique des figures des voussures assises suit celui du groupe d'Apt (Fig. 59), évoqué précédemment en relation avec Nicolas de Verdun. La figure de l'Arithmétique (Fig. 175), sur la fenêtre nord, illustre l'analogie dans la manière de creuser les plis, de restituer les étoffes sur les jambes par de larges plis arrondis et de rendre apparents les genoux. Il est difficile dans un tel cas de comprendre si le sculpteur a étudié ou non une statue antique de ce type ou s'il a assimilé une manière de faire auprès d'artistes qui sont passés par une étude directe des œuvres antiques. Nous n'avons pas trouvé d'œuvres antiques qui présenteraient rigoureusement le même système stylistique qu'à Laon, ni même un motif identique. De manière globale, la sculpture de la cathédrale présente un foisonnement de plis plus important que dans l'Antiquité, classique ou tardive, moment où les plis des vêtements étaient plus organisés que ce que nous pouvons observer à Laon. Prenons l'exemple de l'ange de l'Annonciation au linteau du portail nord (Fig. 163) et comparons-le avec deux personnages sur un sarcophage de la famille Pignati à Ravenne qui se trouvait au XIII^e^ siècle dans l'église San Lorenzo in Cesarea (Fig. 176).[55] Le mouvement d'avancée des personnages et l'aspect général des drapés sont proches : le manteau tend sur la jambe arrière en raison du mouvement des figures. Mais, le système choisi pour l'ange de Laon, avec une double compartimentation triangulaire des plis du vêtement, est anti-naturaliste et se réfère encore au « damp-fold style » dérivé de l'art byzantin en vogue au milieu du XII^e^ siècle. De même, un byzantinisme accusé ressort de l'examen du groupe des rois mages au tympan du même portail. La posture du roi debout au premier plan, avec une jambe fléchie et une autre totalement tendue, ainsi que l'envolée du manteau, renvoie effectivement à des prototypes byzantins.

Bien que de manière globale, la sculpture de Laon évoque immédiatement la sculpture antique, très peu de parallèles peuvent véritablement être établis. Tout porte à considérer que les innovations mises en place dans la sculpture dès les années 1180, à Laon mais aussi à

53. P. LASKO (1972) 1994, p. 241.

54. I. PLEIN 2005, p. 278.

55. *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des imperium romanum* 1979, cat. B1, p. 54-55.

Saint-Remi de Reims, résultent du fruit d'une interaction entre les orfèvres et les sculpteurs et ne passe pas par une confrontation directe avec des œuvres du passé. Les sculpteurs actifs sur les deux chantiers assimilent et adaptent les innovations stylistiques contemporaines de l'orfèvrerie.

Sens

La cathédrale Saint-Etienne

La sculpture de la façade occidentale de la cathédrale de Sens bénéficie désormais d'une remarquable étude réalisée par Irene Plein, comblant un regrettable déficit.[56] Willibald Sauerländer avait consacré à cet ensemble une partie de son ouvrage *Von Sens bis Strassburg*, mais l'apport monographique d'Irene Plein permet de rétablir l'ensemble de la chronologie de la façade et les sources iconographiques. La décoration sculptée de la façade occidentale s'est déroulée entre 1187 et 1210 selon un ordre peu ordinaire. Les travaux débutent en 1187 par le tympan et les voussures du portail de Saint-Jean-Baptiste. Ils se poursuivent au soubassement du portail central (vers 1193) dont les médaillons inspireront ceux de la cathédrale Notre-Dame de Paris, puis ils reprennent au soubassement du portail de Saint-Jean-Baptiste entre 1193 et 1200 pour s'achever entre 1200 et 1210 dans les parties supérieures du portail central en subissant l'influence du Jugement dernier de Chartres (1195-1204). La parution du livre d'Irene Plein précède de trois ans l'ouvrage d'Iliana Kasarska consacré à la cathédrale de Laon. Les deux chercheuses considèrent leur objet d'étude respectif comme premier par rapport à l'autre. Ainsi, pour Irene Plein, la sculpture de Sens précède celle de Laon, tandis que les datations avancées par Iliana Kasarska – qui ne tient pas compte des travaux sur la chronologie de Sens présentés par son homologue – aboutissent à une légère antériorité de Laon, dont la fin des travaux coïnciderait avec la sculpture du tympan du portail Saint-Jean.

La sculpture de la façade de la cathédrale de Sens est, tout comme celle de Laon, considérée comme l'une des premières manifestations du style 1200, empreinte de références antiques. On retrouve les reliefs curvilignes, la présence plastique des figures, une attention aux anatomies et aux proportions, une fluidité des draperies et une élégance des formes. En somme, une même recherche de naturalisme prévaut aussi bien à Sens, qu'à Laon ou que chez Nicolas de Verdun. Une comparaison permet d'appréhender la concomitance d'esprit artistique: la figure de la Vertu au portail central de Sens (Fig. 177) s'apparente étroitement aux figures de la Dialectique et de la Musique sur la fenêtre nord du portail de la Vierge à l'enfant de Laon (Fig. 178, 179). Or, la même conception stylistique règne, mais la traduction plastique diffère. Le style sénonais dépasse Laon par la sinuosité des lignes et leur régularité, ainsi que par la sensualité de certaines anatomies. Au portail Saint-Jean-Baptiste, vers 1190, la statue tronquée de Salomé offre l'élégance du corps au travers de la fine étoffe épousant de près son anatomie (Fig. 180), tout comme la vierge folle du portail central (Fig. 181). Sur le même registre, à droite (Fig. 180), les jambes du bourreau de Jean-Baptiste sont habilement dessinées et le torse du Christ baptisé à gauche trahit une attention à la représentation naturaliste de l'anatomie. Cette souplesse et cet extrême raffinement des formes s'observent sur l'ensemble du décor sculpté. Le traitement homogène des visages, impassibles et mélancoliques, aux yeux en amande, ajoute une marque supplémentaire à l'expression de douceur.

Le rapport corps-vêtement est donc plus insistant qu'à Laon ou que chez Nicolas de Verdun. La tunique moule de manière prononcée les deux jambes et la poitrine sur Salomé (Fig. 180) ou sur certaines vierges sages du portail central (Fig. 181, 182). Aucune des figures de Nicolas de Verdun, ou de l'ensemble des œuvres des années 1200, ne dévoile autant de corps sous l'étoffe. Le plus souvent, une des jambes est nettement visible, tandis que l'autre

56. I. PLEIN 2005.

disparaît sous l'amas de tissu. Or, cette accentuation des physionomies à travers les étoffes se trouve dans la sculpture classique grecque sur laquelle le drapé épouse totalement le corps, comme s'il était mouillé, et dessine des plis compartimentés arrondis. L'exemple le plus célèbre de ce style est la Niké de Paionios à Olympie.[57] Des statues gréco-romaines adoptant ce style et retrouvées en France permettent de vérifier les parallélismes. Un fragment d'une statue provenant de Vienne (Isère) (Fig. 183), un fragment provenant du théâtre d'Arles (Fig. 184) et une petite danseuse en bronze découverte dans les arènes d'Angers (Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale) (Fig. 185) témoignent d'une conception similaire qu'à Sens dans l'élaboration des anatomies et du vêtement (Fig. 186, 187).[58] Mais surtout, à Sens même, est conservée une pierre tombale représentant un couple répercutant le même procédé stylistique (Fig. 188). En ce qui concerne le rapport corps-vêtement des figures assises, l'art romain provincial sénonais offre à nouveau une comparaison éloquente. Une divinité assise (Fig. 189) présente une similitude, dans l'élaboration des plis curvilignes largement creusés, dans le rendu des jambes et dans la posture, avec les figures des arts libéraux des soubassements du portail central, réalisées dans les années 1190 (Fig. 190). Une autre particularité stylistique de la sculpture de la cathédrale Saint-Etienne de Sens réside dans les plis triangulaires que l'on trouve au portail de Saint-Jean-Baptiste, au tympan et sur les voussures. La scène du rêve de Pépin, en particulier, en offre de beaux exemples (Fig. 191). Or, ce type de plis réguliers pointus se retrouve également dans les œuvres antiques retrouvées à Sens, comme l'atteste une stèle représentant un homme debout (Fig. 192).

Nous avons évoqué la spécificité des têtes sculptées provenant de la cathédrale de Sens, dont quelques-unes sont conservées au musée de la ville. Leur traitement diffère les unes des autres, certaines possèdent un allongement prononcé tandis que les autres sont plus ovales. La manière de réaliser les cheveux et la barbe n'est pas non plus homogène, mais le rendu des yeux est tout à fait caractéristique et se retrouve sur chacune d'entre elles. Le contour oculaire est en forme d'amande, avec un renflement pour la paupière inférieure et pour le bord de la paupière supérieure et avec le canthus interne toujours bien dessiné. Certaines d'entre elles présentent une référence antique directe. Le sculpteur a pu étudier des têtes antiques à proximité de son lieu d'activité, aux abords du chantier de la cathédrale. Irène Plein évoque le relief d'Ulysse et Calchas retrouvé dans la ville (Fig. 193), mis parfois en parallèle avec le relief de Job de la cathédrale Notre-Dame de Paris,[59] pour expliquer l'origine des têtes des apôtres du portail central, dont l'expression nostalgique et la chevelure rappellent irrémédiablement la sculpture du second classicisme grec (vers 370-330 av. J.-C.).[60] Le fragment de relief sculpté fut retrouvé à proximité des remparts de la ville et provient apparemment de l'enceinte romaine.[61] Un complexe monumental visible à Sens jusqu'au XIX^{e} siècle n'a été pris en compte par Irene Plein que pour les parties décoratives. Il s'agit de la façade des thermes de la ville intégrés dans les remparts de la cité.[62] Les figures féminines en relief permettent de certifier que le sculpteur de Sens a imité ce décor. Les traits des visages, le traitement des cheveux et le dessin des yeux sont identiques aux figures sculptées de la cathédrale. La tête d'une femme ou d'un ange (Fig. 194) peut avec conviction être comparée à une femme de la frise provenant des thermes (Fig. 195). L'impression hellénique qui se dégage des sculptures de la cathédrale et qui se distingue du reste des œuvres antiquisantes des années 1200 ne surprend guère lorsque l'on sait que Sens était, durant la période antique, le pivot des courants helléniques en Gaule. Simone Deyts évoque «l'*aura* hellénique dont la ville d'*Agedincum* [Sens] fut sans conteste par

57. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 181.

58. Pour ces deux derniers exemples, voir H.-P. EYDOUX 1962, p. 152, Fig. 158 et 167.

59. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 231.

60. I. PLEIN 2005, p. 272.

61. E. ESPERANDIEU 1907-1981, t. IV, p. 6-7.

62. J.-P. ADAM, S. DEYTS, L. SAULNIER-PERNUIT 1987, p. 7.

sa statuaire, le centre. ».[63] La particularité du style antiquisant de la cathédrale de Sens fait donc écho à l'histoire artistique spécifique de la ville au 1er siècle après J.-C.

Les voussures du portail central révèlent une innovation que nous avons préalablement observée chez Nicolas de Verdun. En effet, nous pouvons déceler, ainsi qu'Irene Plein l'a indiqué, les premières tentatives de contraposto issu de la connaissance de l'art antique.[64] Cette posture réapparaît en orfèvrerie grâce à Nicolas de Verdun, d'abord sur un support bidimensionnel avant de concerner des figures en trois dimensions. Elle se manifeste ensuite dans la sculpture de petite dimension à Sens. L'absence de l'apparition de cette posture à Laon n'est pas anodine, puisque les sculpteurs n'ont pas accès à des œuvres antiques. Ils ne parviennent pas, au contraire de Nicolas de Verdun et des sculpteurs de Sens, à comprendre les principes fondamentaux de l'art antique, dont le hanchement du corps fait partie.

La vasque de Saint-Denis

De Sens provient le sculpteur de l'une des œuvres les plus antiquisantes de la fin du XIIe siècle. Réalisée pour le cloître de l'abbaye de Saint-Denis, la vasque fut en effet commandée à un atelier sénonais (Fig. 196).[65] La similarité entre Vénus (Fig. 197) et Pâris de la vasque et la tête féminine conservée au musée de Sens (Fig. 194) atteste cette origine, de même que la tête de Dives qui présente de fortes ressemblances avec une tête d'apôtre provenant du palais synodal.[66] Le caractère antique de cette œuvre est tellement prononcé que des discussions eurent lieu de la Renaissance au XVIIe siècle pour établir si elle était romaine ou médiévale et il fallut attendre que Michel Félibien lise l'inscription sur le piédestal attribuant la donation à l'abbé Hugues[67]. Deux prélats portant ce prénom se sont succédé à l'abbatiat de Saint-Denis: Hugues Foucault (1186-1197) puis Hugues de Milan (1197-1204). Ainsi, la réalisation de la vasque se situe nécessairement entre 1186 et 1204. Or, d'après notre recherche sur son programme iconographique et ses sources littéraires, nous supposons que l'initiative de la commande revient à Hugues V de Foucault autour de 1193[68]. Vingt-huit médaillons ornent le pourtour de la fontaine comprenant des figures empruntées aux mythes gréco-romains. Les inscriptions les désignent comme des divinités païennes ou des héros antiques (Vénus, Silvanus, Neptunus, Pâris, Hercule, etc). Représentées par des visages de profil ou de face dans des médaillons, ces figures évoquent les camées. Leurs physionomies et le traitement des visages laissent percevoir que l'artiste s'est inspiré directement d'objets antiques. Pourtant, la recherche de modèles n'apporte pas d'éléments satisfaisants, si ce n'est la comparaison avec le relief du fragment des thermes de Sens (Fig. 195), ce qui confirmerait, s'il le fallait encore, la provenance sénonaise de l'artiste. La conception générale de l'œuvre – des têtes disposées de manière circulaire – fait écho à l'autel de Gabies (Latium) représentant les douze divinités de l'Olympe et les signes du zodiaque (1er siècle après Jésus-Christ, Paris, musée du Louvre) (Fig. 198)[69] et il se pourrait que le sculpteur de Sens ait eu accès à une œuvre similaire. La vasque de Saint-Denis est emblématique du procédé de reprise de l'Antiquité vers 1200. Malgré une évidente référence directe à des œuvres de cette période, les têtes sont adaptées à l'époque contemporaine. Vénus porte une couronne de fleurs fréquente au XIIIe siècle, Silvanus arbore une couronne de feuilles caractéristique de l'attention portée sur les végétaux à partir du début du XIIIe siècle, Junon porte un voile et Jupiter a l'allure d'un adolescent. La volonté de copie fidèle n'est pas l'objectif du sculpteur qui privilégie une interprétation libre de ses modèles.[70]

63. *Ibid.*, p. 42-44.
64. I. PLEIN 2005, p. 272.
65. W. SAUERLÄNDER 1961.
66. *Ibid.*, p. 49.
67. J. ADHEMAR 1936, p. 224-232.
68. L. TERRIER ALIFERIS 2016.
69. J.-L. MARTINEZ 2010, p. 75.
70. W. SAUERLÄNDER 1961, p. 50.

Ainsi, contrairement à Laon, les références antiques directes à Sens sont avérées, sans conteste en raison de la présence d'objets antiques visibles dans cette ville-ci.[71] S'il n'y a pas de citation littérale, les sculpteurs examinent soigneusement les principes généraux de la sculpture antique, le rendu des anatomies, le hanchement, le comportement des drapés sur les corps, le mouvement des figures dans l'espace, ainsi que le traitement des cheveux et des barbes. Les sculpteurs actifs à Sens adaptent à leur manière la leçon qu'ils tirent de cette étude. Ils n'ont pas l'intention de copier leurs modèles mais souhaitent bien davantage parvenir à un naturalisme prononcé, à une vivacité et à une élégance des formes absente de la sculpture romane.

Braine

Située à une quinzaine de kilomètres de Soissons, l'église Saint-Yved de Braine doit sa fondation à des seigneurs locaux.[72] Agnès II de Braine décide la reconstruction de la première église terminée avant 1152. Grâce aux conditions financières émanant de sources princières, les travaux se déroulèrent dans un laps de temps réduit, entre 1190 et 1208. Malgré les mutilations dévastatrices subies par la majeure partie du décor intérieur et extérieur, il nous reste un relief de la Descente aux limbes conservé au musée de Soissons provenant d'un portail latéral de la façade occidentale et une partie de la sculpture du portail central, dont le tympan du Couronnement de la Vierge et le linteau de la Dormition. L'église Saint-Yved de Braine possède des liens repérés depuis Sauerländer avec la cathédrale Notre-Dame de Laon.[73] Iliana Kasarska reprend cette filiation en franchissant une étape supplémentaire, puisqu'elle attribue au sculpteur de Laon, en plus de ses travaux à Saint-Remi de Reims et au vitrail d'Orbais, le décor de Braine.[74] Elle note en particulier le traitement similaire de certaines chevelures ondulées de Laon et des têtes de Braine ainsi que la même façon de réaliser les yeux. Or, ces caractéristiques se retrouvent également à Sens. Il est certain que les voussures de Braine (Fig. 199) présentent une conception proche du style de Laon, mais elles se rapprochent également de Sens. Cependant, on observe une vivacité plus importante, des drapés plus mouvementés et des yeux plus étirés. Une même ambiance artistique règne dans ces trois chantiers, le style est indéniablement commun, qu'il s'agisse ou non du même artiste. Tout comme à Laon et à Saint-Remi de Reims, nous retrouvons à Braine des liens avec Nicolas de Verdun, spécifiquement avec le reliquaire de Cologne, terminé au moment de la réalisation des sculptures. Le même système stylistique et la même recherche de variété des poses sont mis en place. Les voussures de Braine présentent une certaine homogénéité dans les vêtements: le manteau attaché par une fibule au milieu de la poitrine ou sur l'épaule droite est récurrent et est également adopté par Nicolas de Verdun dans chacune de ses œuvres. Comme à Laon, les références antiques directes semblent absentes. Le Christ du Couronnement de la Vierge au tympan adopte le même système de représentation des plis du manteau que le Jupiter de Feurs (Fig. 58, 200), mais il semble plutôt que cette manière de procéder ne passe pas par l'observation d'une œuvre antique mais émane du contexte artistique empreint des innovations de Nicolas de Verdun dans lequel l'artiste s'est formé. Le détail le plus strictement antiquisant de Braine réside dans la figure de Jean penché sur la Vierge de la Dormition du linteau (Fig. 201).

Avec l'apparition du style antiquisant en sculpture monumentale avant 1200 sur les trois chantiers que sont la cathédrale de Laon, Saint-Yved de Braine et la cathédrale de Sens, nous voyons que les modalités stylistiques diffèrent malgré une même ambiance artistique. Nous avons déterminé que Laon et Braine n'utilisent pas de modèles antiques, mais subissent une influence déterminante de l'orfèvrerie mosane et de Nicolas de Verdun. Le cas de Sens est

71. I. PLEIN 2005, p. 274, parvient à la même conclusion en remarquant que les sculpteurs de Sens s'orientent vers des modèles romains provinciaux.

72. B. KLEIN 1984; M. H. CAVINESS 1977, p. 65-78; 93-96; A. PRACHE 1994.

73. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 109-110.

74. I. KASARSKA, 2008, p. 223-226.

extrêmement intéressant au regard de l'histoire même de la ville. D'emblée, la sculpture de la cathédrale dénote des traits helléniques répercutant la spécificité de l'art antique dans cette région. Les sculpteurs se réfèrent aux abondants vestiges de l'époque impériale présents dans la ville et aboutissent à un style caractérisé par des drapés épousant de près les formes du corps, par des yeux en amande et par des plis de vêtements sinueux.

Chartres, Paris, Reims: l'épanouissement du style 1200

Chartres

La cathédrale

Les documents existants permettent d'établir quelques jalons fiables sur la construction de la cathédrale Notre-Dame de Chartres.[75] En 1194, un incendie ravage l'édifice érigé à l'initiative de Fulbert dans les années 1020. Les dégâts dévastent l'ensemble de la cathédrale, à l'exception de la crypte et de la façade occidentale édifiée dès 1134. Immédiatement, la reconstruction débute d'ouest en est, à partir du portail royal subsistant jusqu'à l'abside. L'analyse dendrochronologique effectuée sur l'ensemble de l'édifice confirme l'antériorité d'une décennie des bois de la nef sur ceux du chœur.[76] Le témoignage du poète Guillaume le Breton entre 1214 et 1217 vantant la couverture de la cathédrale nous renseigne sur l'avancée extrêmement rapide de la reconstruction. Après la mention de l'incendie, voulu par la Vierge pour réparer son édifice, il fait état d'une nouvelle cathédrale déjà achevée et décorée: *Que lapide exciso surgens nova, corpore toto / Sub testudineo jam consummata decore / Judicii nihil usque diem timet igne noceri*.[77] De plus, un document mentionnant l'installation des chanoines dans le chœur et l'attribution de leur place dans les stalles en 1221 nous donne un *terminus ante quem* pour la réalisation du transept. Les travaux durent donc se dérouler entre 1194 et le début des années 1220.[78] De plus, un autre texte nous apprend que le transept était terminé à cette époque et que le portail sud était achevé avant 1224, confirmant la réalisation rapide des travaux.[79] Il est établi, d'après l'analyse stylistique et documentaire, que la façade nord précède la façade sud, dès 1210 pour le portail central et entre 1215 et avant 1225 pour les portails latéraux.[80] Comme la façade occidentale était préservée de l'incendie, les innovations architecturales et sculpturales se concentrèrent sur le transept, dont chacune des extrémités comporte trois portails agrémentés d'un porche orné de sculptures.

Wilhelm Vöge avait déjà montré comment le «Maître des Têtes royales» étudie directement la nature, tout comme le maître des saints Pierre et Paul au portail de gauche du transept

75. Voir L. GRODECKI 1963; E. MÂLE (1948) 1983; J. VILLETTE 1994; A. PRACHE 2000; B. KURMANN-SCHWARZ, P. KURMANN 2001.

76. A. PRACHE 1997, p. 75-79.

77. Extrait cité dans V. MORTET, P. DESCHAMPS 1995, p. 168. «Une nouvelle cathédrale surgit de la taille de la pierre, par tout son corps sous une carapace déjà décorée. Elle ne craint pas de connaître le feu jusqu'au jour du jugement».

78. B. KURMANN-SCHWARZ, P. KURMANN 2001, p. 122-125 estiment que les façades des transepts ont été réalisées simultanément aux porches vers 1230. Cette hypothèse ne tient pas compte des travaux antérieurs et ne s'appuie pas sur des considérations fiables.

79. Voir A. PRACHE 1997, p. 79. Le texte du cartulaire, daté du 26 mai 1224, traduit et analysé par Jean Villette déclare: «Nous consentons à ce que les étals des merciers, établis d'ordinaire sous les porches (*in capitellis*) soient placés dans le cloître, côté sud».

80. L. GRODECKI 196. Se référer également à l'état de la question proposé par I. PLEIN 2005, p. 145-148.

nord de la cathédrale de Reims.[81] Les visages des figures royales de Chartres sont expressifs et de types variés. Comme à Reims, la figure d'Elisabeth du groupe de la Visitation (Fig. 202) présente des signes de vieillesse; ses fossettes sont creusées et elle a des rides aux commissures des yeux et au front. La première apparition des traits vieillis de la mère de Jean-Baptiste se trouve au reliquaire de Tournai et pourrait être, en 1205 déjà, une invention de Nicolas de Verdun (Fig. 71). Les drapés du groupe chartrain sont formés de longs plis réguliers, verticaux et souples, créant des pans de vêtements légers et très naturalistes. La pierre, malgré sa rigidité, parvient à rendre l'illusion de la souplesse du textile. La reine de Saba (Fig. 203) représente un bel exemple du style 1200 chartrain. La tunique moulant la poitrine et resserrée par une ceinture à la taille est formée de plis serrés verticaux parallèles. Les lignes élégantes dessinent quelques ondulations, aux pieds et aux hanches, formées par le mouvement du tissu retourné de la main qui remonte un pan du vêtement. Au portail des martyrs du transept sud, les saints Georges et Théodore portent des vêtements aux plis allongés et verticaux, sans aucune ondulation, mais avec une position du corps assouplie. Les références antiques sont toutefois sporadiques aux portails des transepts. Le style mis en place ici semble présenter l'aboutissement des innovations des orfèvres. L'un des personnages de l'arbre de Jessé sur les voussures du transept nord dérive visiblement d'Abdias du reliquaire de Cologne (Fig. 102, 204). L'ensemble des figures des voussures, au transept nord et au transept sud, rappelle l'orfèvrerie mosane vers 1200. Les vêtements des personnages assis et leur rapport aux corps font également écho à l'art de Nicolas de Verdun. Par ailleurs, leur manteau ne tombe pas obliquement comme dans les œuvres antiques, mais un tracé horizontal précède une ligne oblique. Les modèles antiques ne se situent pas à Chartres à l'extérieur de la cathédrale (excepté le motif du *Spinario* repris sur l'un des socles de l'ébrasement droit du portail de droite du transept nord), mais nous allons voir qu'ils furent utilisés sur des œuvres vers 1220 à l'intérieur de l'édifice et ailleurs dans la ville.

Les restes du jubé

Le fragments du jubé de la cathédrale de Chartres présentent deux styles différents et successifs: le *Muldenfaltenstil* et la nouvelle tendance durcie des années 1230[82]. L'incendie de 1194 a probablement détruit l'ancien jubé, mais la datation du nouveau jubé, dont des fragments furent retrouvés au XIX^{e} siècle, pose quelques problèmes, essentiellement en raison de la disparité stylistique entre les différents reliefs. Habituellement, le jubé est daté vers 1230[83] et la reconstitution proposée par Jean Mallion permet d'appréhender la proximité architecturale avec le jubé de Strasbourg des années 1250. Cette datation pour l'ensemble des fragments pouvait être soutenue lorsqu'on estimait encore que les sculptures de l'Eglise et de la Synagogue du transept sud de la cathédrale de Strasbourg avaient été réalisées dans les années 1230. Or, la datation de celle-ci avant 1225 est désormais assurée. De plus, nous savons que les chanoines s'installent en 1221 sur les stalles du nouveau chœur; le jubé devait donc être en voie de réalisation à ce moment-là. Si une date vers 1230 coïncide stylistiquement avec les fragments de l'Adoration, du Réveil des mages et de la Présentation au temple, elle ne concorde pas avec le style indéniablement plus précoce de l'Annonciation, de la Nativité et des mages devant Hérode. Sans que nous puissions en expliquer la raison, il semble que les travaux aient débuté entre 1215-1220 pour s'interrompre et ne reprendre qu'une décennie plus tard.[84] Soulignons encore que la proposition récente de Charles Little et de Peter Barnet de considérer une

81. W. VÖGE (1914) 1995, p. 63-97.

82. Voir P.-Y. LE POGAM 2011-2012 ainsi que les deux notices récentes du catalogue de l'exposition *Strasbourg 1200-1230* 2015, cat. 27 et 28, p. 219-220.

83. J. MALLION 1964; B. KURMANN-SCHWARZ, P. KURMANN 2001, p. 307.

84. Charles Little, lors d'une présentation au 45^{e} congrès de Kalamazoo (13-16 mai 2010), «Joseph at Chartres: Sculpture Lost and Found», proposait une datation vers 1215-1220 pour le groupe de la Nativité et celui des rois mages.

tête provenant d'une collection privée comme celle de Joseph ne saurait être retenue.[85] Non seulement le style de la tête ne s'accorde pas à celui du corps mais encore une différence de proportion empêche de les rattacher l'un à l'autre. Le groupe de la Nativité (Fig. 205) figure parmi les beaux exemples sculptés de ces années et présente des liens directs et antérieurs avec la Synagogue strasbourgeoise (Fig. 286). Le style antiquisant est ici magnifiquement représenté, par la souplesse et le rendu des anatomies, par la finesse de la tunique de la Vierge et par l'ondulation naturaliste des plis des étoffes.

Deux têtes de rois provenant du jubé ont tout spécialement retenu notre attention. Tout d'abord, le roi conservé au Bowdoin College Museum of Art de Brunswick (Maine) (Fig. 206), longtemps attribué à Reims avant d'être rendu au groupe de la Nativité du jubé par Léon Pressouyre.[86] Konrad Hoffmann, dans la notice du catalogue *The Year 1200* consacrée à cet objet,[87] soulève la ressemblance de cette tête avec des bustes impériaux romains en raison de la barbe bouclée et du demi-sourire. Il pense spécifiquement aux portraits de l'empereur Néron. Or, à notre avis, le sculpteur a bel et bien pris pour modèle un buste romain, mais d'une autre figure, ainsi que l'atteste la comparaison avec le buste héroïsé d'un inconnu conservé au musée Saint-Raymond de Toulouse[88] (Fig. 207) qu'Emile Espérandieu prenait pour un portrait d'Hadrien.[89] Les traits du visage sont similaires, mais la coiffure en vogue au début du XIII^{e} siècle est adoptée. Le sculpteur utilise une œuvre antique comme point de départ, mais son but n'est clairement pas une copie littérale. Il se pourrait qu'apparaisse à Chartres l'utilisation de portraits romains pour la réalisation de têtes sculptées monumentales, suivant le processus établi en orfèvrerie par Nicolas de Verdun avec la châsse des rois mages de Cologne. En effet, nous n'avons repéré ni à Laon, ni à Sens, ni à Braine un tel usage. Une deuxième tête semblable peut être signalée: Hérode, conservé dans une collection privée (Fig. 208), dérive également d'un buste impérial. Le prototype pourrait être un portrait d'Agrippa, dont un exemple fut retrouvé à Béziers (Fig. 209),[90] comme nous le révèle le froncement prononcé des sourcils, rare dans l'art gothique. Un même modèle, nous le verrons, servira également au sculpteur de Reims. Là encore, le sculpteur chartrain adapte totalement son modèle, qu'il utilise pour l'expressivité féroce du regard, en modifiant la coiffure et en ajoutant une barbe.

Le pilastre

Le fragment du pilastre de Chartres (Fig. 210) n'a bénéficié d'aucune véritable étude. Il fut découvert par Willibald Sauerländer en 1961 dans un magasin du musée de Chartres et était jusqu'alors considéré comme une œuvre de la Renaissance.[91] Sur la base d'un dessin du XVII^{e} siècle, le spécialiste parvint à le restituer au monument funéraire disparu de l'abbé Arnoult de Saint-Père de Chartres, mort en 1033, réalisé pour l'abbaye entre 1220 et 1225. Les références antiques évidentes du pilastre font de cet objet l'un des témoignages importants du lien entre l'Antiquité et le début du XIII^{e} siècle, au moment de la construction de la cathédrale. Sur deux des faces, un personnage de profil est sculpté en bas-relief dans un cadre rectangulaire entouré d'une décoration sculptée semblable à un sertissage de gemmes. En haut et en bas de chacun des cadres se trouve un losange au milieu duquel un profil est gravé dans un médaillon rappelant les camés antiques. La conception de ce fragment dérive sans nul doute de l'Antiquité provinciale gauloise. Une colonne découverte à Clermont-Ferrand en 1820

85. P. BARNET 2008.

86. L. PRESSOUYRE 1972. Voir également B. W. STODDARD 1975, p. 59-62 et *Set in Stone* 2006, cat. n° 33, p. 90-92 et cat. n° 34, p. 92-93.

87. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, cat. n° 24, p. 19.

88. *Le regard de Rome* 1995, cat. n° 115, p. 160.

89. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. II, p. 71.

90. *Le Regard de Rome* 1995, cat. n° 137, p. 194.

91. W. SAUERLÄNDER 1961.

(Fig. 211) représente des profils masculins dans des encadrements rectangulaires entourés de décorations variées.[92] De plus, une pierre retrouvée dans l'église Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône (Fig. 212)[93] présente un profil similaire à l'homme barbu du pilastre de Chartres; le traitement des cheveux est comparable. Le sculpteur s'est donc probablement inspiré d'une pièce gallo-romaine pour l'agencement du pilastre et pour les profils des figures.

Paris

La cathédrale de la capitale du Domaine Royal de Philippe Auguste se devait d'intégrer les nouveautés mises en place à Laon et à Sens dans le processus de modernisation de l'édifice débuté au milieu du XII^{e} siècle d'après le projet élaboré avant 1160 par l'évêque Maurice de Sully.[94] Dans les années 1200, le chantier parvient, dans une troisième phase, à l'élévation de la façade occidentale. A ce moment, le portail roman des années 1150 consacré à sainte Anne est réutilisé et intégré dans le massif occidental au portail de droite. Les bas-reliefs du portail central – portail du Jugement dernier – marquent l'arrivée du style 1200 dans la ville au tournant du siècle. Deux maîtres ont œuvré à la réalisation du décor de ce portail, parallèlement ou successivement. L'un travaille dans l'esprit du *Muldenfaltenstil* et cisèle ses sculptures à la manière d'un orfèvre tandis que le deuxième œuvre avec une conception plus monumentale et semble anticiper le changement stylistique qui succède au style 1200. Le premier introduit à Paris le style 1200 en arrivant peut-être, comme Willibald Sauerländer l'a montré, du chantier de Sens.[95] Ainsi, la voie d'acheminement du style antiquisant dans la capitale proviendrait de Sens et passerait par les innovations mises en place quelques années auparavant grâce à une observation directe et minutieuse de l'art antique. Ce maître est responsable de l'exécution d'une partie des vices et des vertus du socle du portail central et des quatre bas-reliefs remontés sur les contreforts de part et d'autre de ce même portail.[96] Parmi ce groupe-ci, le relief de Job (Fig. 213) est sans doute le plus réussi par le dynamisme de la composition de la scène et la gestuelle expressive des personnages. Il évoque irrésistiblement le style sénonais, visible en particulier dans le modelé de l'épouse de l'infortuné. La présentation de profil de Job, inhabituelle pour le Moyen Âge, semble confirmer la connaissance de reliefs romains sur lesquels les personnages sont le plus souvent disposés de cette manière. Cette représentation est la seule des sculptures de la cathédrale pour laquelle des liens avec l'Antiquité ont été proposés. Bien entendu, la piste sénonaise fut tentée, sans grand succès, par la comparaison avec un relief provenant de Sens (Fig. 194),[97] tandis que d'autres préféraient évoquer un lien direct avec l'Antiquité de manière tout à fait générale.[98] A notre avis, et de manière surprenante, le sculpteur venu du chantier de Sens ne poursuit pas l'attitude adoptée dans cette ville-ci en arrivant à Paris. Il ne semble pas avoir examiné les œuvres antiques probablement présentes autour du chantier de Notre-Dame, car nous n'avons pas pu établir de liens avec les œuvres romaines retrouvées dans la capitale. Pourtant, les médaillons des vices et des vertus du portail central (Fig. 215) attestent d'une connaissance maîtrisée de références antiques, dans les positions et les retombées des drapés, qui ne sauraient s'expliquer uniquement par l'influence de l'orfèvrerie mosane ou rhénane, bien que l'agencement des figures sous des arcatures trilobées et des médaillons y fasse allusion. Le groupe d'Apt (Fig. 59), mentionné

92. J.-B. BOUILLET 1861, cat. n° 16, p. 199.

93. E. ESPERANDIEU 1907-1981, vol. II, p. 204.

94. En ce qui concerne la cathédrale, voir la monographie complète d'A. ERLANDE-BRANDENBURG 1991. Voir également les ouvrages récents Notre-Dame de Paris 2012 et D. SANDRON, A. TALLON 2013.

95. W. SAUERLÄNDER (1959) 1999.

96. F. de GUILHERMY et E. VIOLLET-LE-DUC 1856, p. 37 décrivent ces bas-reliefs et notent qu'ils «paraissent rapportés d'ailleurs».

97. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 231.

98. A. ERLANDE-BRANDENBURG 1991, p. 114-115; P. C. CLAUSSEN 1973, p. 89 rejette à tort toute influence antique au profit d'une influence byzantine.

comme type de référence pour Nicolas de Verdun, pour Laon et pour Sens, trouve également un écho ici, en particulier avec la vertu la plus proche de la porte sur la gauche (Fig. 214). Les statues des ébrasements présentent le style 1200 et le nouveau style plus monumental, qui se met en place sur le chantier à la même période. La statue reconstituée par Eleanor Greenill en 1967, dont la tête est conservée au Art Institute de Chicago (Fig. 216) et le reste du corps au Musée Carnavalet de Paris (Fig. 217), témoigne de l'implantation du *Muldenfaltenstil* sur le chantier parisien, sans passer par une étude directe de l'antique. La parenté de la tête avec une tête conservée au musée de la cathédrale de Sens (Fig. 218) confirme les rapports entre les deux chantiers.[99]

Ainsi qu'il paraît à la lecture des études sur la sculpture du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, celle-ci intègre le style 1200 via le chantier sénonais, mais les liens qu'elle entretient avec l'art antique sont extrêmement difficiles à préciser. La recherche de modèles clairement identifiables s'avère infructueuse, même si certaines sculptures laissent présumer de références antiques directes: les vices et les vertus, quelques têtes du tympan et surtout la magnifique tête d'ange conservée au musée de Cluny à Paris (Fig. 219). Pour cette dernière, le sculpteur s'est référé de toute évidence à une œuvre dérivée de l'art classique grec, comme en témoigne le traitement de la chevelure, le diadème et les traits lisses et idéalistes du visage. L'arrivée d'un sculpteur en provenance de Sens, dont on rappelle le caractère fortement hellénique de la production antique, est à l'origine de l'introduction du style 1200 à Paris. Celui-ci ne se réfère peut-être plus aux œuvres antiques, mais il applique une manière de faire acquise préalablement. Très rapidement, ce style est supplanté par une façon différente d'exécuter les drapés, qui s'observe déjà dans les statues des ébrasements et qui éclôt au portail du Couronnement de la Vierge.

Reims

Survol chronologique

La chronologie du chantier de la cathédrale de Reims suscita de vives controverses. Nous retenons ici les datations proposées par Jean Wirth, puisqu'il s'agit de l'étude la plus récente sur le sujet s'appuyant sur les éléments les plus pertinents guidés par le bon sens dans l'analyse des quelques documents conservés.[100] Jusque récemment, on considérait que la reconstruction de l'édifice débuta suite à l'incendie de 1210 mentionné dans les *Annales de Saint-Nicaise*.[101] Or, des analyses dendrochronologiques réalisées sur les boulins de constructions de la nef latérale ont révélé un abattage des arbres déjà en 1208-1209, puis en 1211 et 1212.[102] De plus, les *Annales* mentionnent une éclipse solaire l'année de l'incendie. Or, il semble que cette éclipse eut lieu en 1207. Ces données tendent à rendre la date de 1210 moins fiable et à supposer une planification des travaux dès 1207. Nous savons de plus que le déambulatoire était achevé dès 1221 et que le chœur fut consacré en 1241. Les transepts nord et sud étaient terminés avant 1225, date certifiée par l'impact de leurs sculptures à Bamberg et à Strasbourg. En effet, le portail du Jugement dernier, au nord, influence la Porte des Princes de Bamberg, terminée en 1225, ainsi que Manfred Schuller l'a déterminé. Au transept sud, la Synagogue sert de référence aux sculptures équivalentes de Bamberg et de Strasbourg datant toutes deux avec certitude avant 1225.[103] La datation de la façade occidentale s'avère plus complexe et l'analyse stylistique permet de poser des jalons et de repérer plusieurs étapes de réalisation. Les sculptures les plus

99. E. GREENHILL 1967.

100. J. WIRTH 2004, p. 283-293. Voir également l'état de la question dans l'ouvrage *Reims*, 2010.

101. Les archéologues n'ont néanmoins retrouvé aucune trace de l'incendie. A. PRACHE 2008, p. 46.

102. W. TEGEL, O. BRUN 2008.

103. Rappelons que J. WIRTH 2004, p. 208-218 avait confirmé l'impact de la Synagogue de Strasbourg sur la châsse de l'abbé Nantelme, comparaison proposée par Hans Reinhardt en 1937. La châsse est datée de 1225 par une inscription sur la bordure inférieure donnant un *terminus ante quem* au portail sud de Strasbourg.

anciennes suivent immédiatement le début des travaux en 1210. Il s'agit des patriarches et de quelques prophètes de l'ébrasement droit du portail de droite, dépendants stylistiquement du portail du couronnement de la Vierge de Chartres. Les statues antiquisantes du groupe de la Visitation et de quelques prophètes du portail central sont contemporaines du transept nord, donc d'avant 1225. Finalement, la proximité des sculptures de l'ébrasement gauche du portail droit avec le jubé de Strasbourg réalisé vers 1250 permet d'obtenir un repère chronologique pour la dernière phase des travaux.

Survol historiographique

Les œuvres de Nicolas de Verdun et la statuaire de la cathédrale de Reims sont les seules qui ont bénéficié de véritables recherches sur les modèles antiques, et cela dès le début du XX[e] siècle. André Michel, en 1906, comparait la Vierge de la Visitation de la cathédrale de Reims avec une stèle grecque conservée au Louvre et notait la propagation du style rémois en Allemagne.[104] Emile Mâle, quelques années plus tard, estimait lui aussi que l'artiste du groupe de la Visitation a imité l'art grec, en se référant aux sculptures du Parthénon. A son avis, le lien avec l'art grec est lié aux événements historiques du début du XIII[e] siècle, puisque lors de la conquête du Péloponnèse par les Croisés, deux champenois faisaient partie de l'expédition: Geoffroi de Villehardouin et Guillaume de Champlitte.[105] Hans Reinhardt reprend cette idée en 1963 et 1967 et juge impossible d'expliquer le classicisme rémois par les monuments romains présents sur place, de qualité trop imparfaite.[106] En effet, Hamann-MacLean avait avancé l'hypothèse de sources locales – tout comme l'avait préalablement fait Jean Adhémar[107] – en s'appuyant sur la comparaison entre la Vierge au tympan de la porte romane (Fig. 155) et un fragment de femme assise, de l'époque romaine, conservée au musée de Fréjus (Fig. 220).[108] Bien que le parallèle proposé par ce dernier ne saurait être retenu, étant donnée la profonde dissemblance entre les deux systèmes stylistiques adoptés, il a le mérite d'avancer la piste de sources locales. Dans un article de 1973, Peter Cornelius Claussen établit des parallèles entre la sculpture gothique en France et l'Antiquité et reprend une comparaison effectuée par Richard Hamann-MacLean entre le groupe de la Visitation et une statue féminine grecque conservée au Musée d'Olympie (Fig. 221).[109] Il accepte l'idée d'une connaissance directe de l'art grec antique suite à la Croisade de 1204 et d'une influence immédiate sur la sculpture contemporaine au nord de la France. Le style antiquisant dans le domaine de la sculpture monumentale a donc d'abord été perçu à Reims, lieu où il est le plus fidèlement reproduit. Il fut associé à l'art grec sur la base des événements historiques de l'époque. Tout récemment encore, Fabienne Joubert est revenue sur cette question en montrant les apports grecs dans la sculpture du XIII[e] siècle.[110] Elle mentionne des œuvres d'Athènes, en particulier les sculptures du Parthénon (Fig. 222) et note leur rapport avec l'art des cathédrales. Elle s'intéresse avant tout à la sculpture rémoise des années 1220. Elle établit un lien entre le beau Dieu au transept nord et la statue de Mausole du monument funéraire d'Halicarnasse (conservée à Londres, British Museum) (Fig. 223, 224) et entre le «prophète à tête d'Ulysse» et un buste du temple d'Héphaïstos du sculpteur Alcamène (connu par une copie romaine conservée au Vatican, musée Chiaramonti) (Fig. 225, 226). Avant elle, quelques spécialistes, en particulier Peter Kurmann et Willibald Sauerländer, s'étaient opposés à la possibilité d'un contact direct entre les deux civilisations.[111]

104. *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens* 1906, p. 153.

105. E. MALE (1922) 1940, p. 243.

106. H. REINHARDT 1963, p. 146-148; H. REINHARDT 1967.

107. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 277.

108. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 182-183.

109. P. C. CLAUSSEN 1973; R. HAMANN-MACLEAN 1949/50 p. 228. Ce dernier reprend cette comparaison effectuée en réalité dans un mémoire non publié de Bernhard von Tieschowitz.

110. F. JOUBERT 2006 et F. JOUBERT 2008, p. 213-224.

111. P. KURMANN 1987, p. 165-173; W. SAUERLÄNDER 2003.

Le premier auteur s'appuyait sur certaines maladresses techniques décelables sur le groupe de la Visitation pour écarter une connaissance approfondie de l'art antique. Le deuxième estimait que le style antiquisant était issu d'une voie détournée, celle de l'orfèvrerie de la Lotharingie de la fin du XII[e] siècle, telle la Vierge de la staurothèque de Mettlach[112] (qui date en réalité des années 1220). A côté des parallèles établis avec l'art antique, on a expliqué le style rémois par l'influence de l'art de Nicolas de Verdun. Hans Reinhardt, par exemple, jugeait que le maître du portail des saints de Reims avait pris directement pour modèle certaines figures du reliquaire des rois mages de Cologne. La statue de Paul au portail du Jugement serait une variation libre du prophète Abdias du reliquaire et il est vrai qu'une étroite parenté lie les deux figures.[113] Nous avons établi que Nicolas de Verdun avait très probablement séjourné à Reims. Il y aurait laissé soit des modèles, soit une œuvre orfévrée dont l'impact se ferait encore ressentir vers 1220. Mais de manière générale, l'influence de Nicolas de Verdun ne s'exerce pas aussi directement. La sculpture rémoise hérite de multiples expériences agrémentées des apports propres aux sculpteurs présents sur le chantier.

Ainsi, trois pistes ont été abordées pour tenter de définir l'origine du style antiquisant de Reims. La première se dirige vers la Grèce, puis viennent les œuvres antiques conservées à Reims et aux alentours, et finalement, l'orfèvrerie contemporaine. La voie romaine ou italienne n'a pas été abordée dans ce contexte. L'abondance des articles consacrés au problème et la variété des modèles proposés tiennent à l'hétérogénéité effective des sources; mais certaines paraissent plus probables que d'autres. Tentons de reprendre le dossier sur la base de l'étude comparative que nous avons menée.

Les sources antiques

Le transept nord

La porte dite «romane»

Jusque récemment, il était unanimement considéré que le tympan du portail de droite du transept nord (Fig. 155) avait été récupéré, lors de la construction du transept dans les années 1220, d'un enfeu datant vers 1180.[114] Ainsi, la Vierge à l'enfant, trônant sous un baldaquin architectural, apparaissait comme la première manifestation du style 1200 en sculpture monumentale, au même titre que les consoles de l'église Saint-Remi. Irène Plein a montré qu'il ne s'agit en réalité pas d'une récupération d'un enfeu de 1180 mais d'un enfeu du début du XIII[e] siècle.[115] Par conséquent, la Vierge au baldaquin ne doit plus être considérée comme l'origine du style 1200 dans la ville. Elle succède aux consoles de Saint-Remi influencées par l'orfèvrerie mosane. Cependant, elle représente la première manifestation du style antiquisant sur le chantier de la cathédrale. Sa disposition sous un édicule nous évoque les niches votives antiques que l'on trouve en Grèce.[116] Mais surtout, l'agencement des plis du vêtement au niveau des jambes est similaire à celui du Jupiter de Feurs (Fig. 58) que nous avons mentionné à plusieurs reprises. Le dessin des lignes obliques est comparable, de même que la retombée du drapé à gauche et à droite. Le parallèle entre ces deux œuvres est plus proche que la comparaison proposée par Richard Hamann-Mac Lean avec la sculpture de Fréjus.[117]

---

112. H. SCHNITZLER 1934, pensait également à l'orfèvrerie de la Lotharingie, mais de la fin du X[e] siècle. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 50, écrivait alors que les sculpteurs de Reims ont pu étudier des sculptures antiques, tandis que les artistes antérieurs, Nicolas de Verdun ou les sculpteurs de Laon ou de Sens, ont connu l'Antiquité indirectement, par l'Orient chrétien.

113. H. REINHARDT 1967.

114. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 96.

115. I. PLEIN 2005, p. 292-294.

116. Voir par exemple Cybèle dans une niche conservée à la glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhage provenant de l'Attique. M. MOLTESEN 1995, cat. n° 71, p. 136-137.

117. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 182-183.

Ebrasements du portail du Jugement dernier

Pour illustrer le classicisme culminant à Reims, Erwin Panofsky fait appel aux apôtres du portail du Jugement dernier au transept nord, contemporains du groupe de la Visitation. Il découvre en particulier l'indéniable ressemblance physionomique entre la figure de saint Pierre (Fig. 227) et celle d'Antonin le Pieux (Fig. 228) en utilisant un buste de l'empereur conservé au musée national de Rome.[118] L'emploi d'un modèle romain est donc attesté. Le sculpteur rémois a en effet incontestablement eu accès à un tel portrait. Or, il n'a pas eu à se rendre à Rome. Des répliques du portrait romain d'Antonin le Pieux furent exportées dans les régions provinciales de l'Empire; un magnifique exemple en bronze se trouve à Cologne (Fig. 229). Nous avons déjà mentionné la richesse des vestiges antiques conservés durant la période médiévale à Reims. Le sarcophage de Jovin présent à Reims, utilisé par Nicolas de Verdun et Villard de Honnecourt, a également servi de modèle aux sculpteurs de la cathédrale de Reims. En effet, Erwin Panofsky a démontré le rapport entre la figure du chasseur allongé et l'un des chapiteaux du chœur.[119] Des portraits impériaux étaient probablement visibles dans la ville vers 1200. Selon Konrad Hoffmann, le buste d'Antonin le Pieux, utilisé par le sculpteur rémois, serait également à l'origine d'une tête de provenance indéterminée, conservée au musée Rodin de Paris (Fig. 230).[120] Dans ce cas, la ressemblance est moins probante, mais ne nous paraît pas sans fondements. Le dessin de la barbe, la forme du nez et le traitement à l'antique des cheveux sont similaires. Le manque d'expressivité de la tête du musée Rodin et le lissage des traits du visage rendent néanmoins la certitude de l'existence d'un prototype incertaine.

Le tympan du Jugement dernier

Le tympan du Jugement dernier et ses voussures (Fig. 231) présente un style différent de celui des statues-colonnes des ébrasements du même portail ou des sculptures de la façade occidentale. Cet ensemble s'inscrit dans la tradition de la sculpture en cours depuis la fin du XII[e] siècle. Le double registre des ressuscités détonne par ses représentations de personnages nus ou à demi vêtus. Des citations littérales de l'Antiquité sont quasiment certaines. Les figures sortant de sarcophages ou assises à califourchon ont des anatomies bien dessinées aux proportions naturalistes. Par leur aspect lisse et leurs articulations arrondies, nous pensons que les prototypes sont essentiellement des bronzes romains. L'un des personnages a particulièrement retenu notre attention. Il s'agit de l'homme du deuxième niveau au milieu vers la gauche, assis à califourchon sur un sarcophage (Fig. 232). Sa position, l'arrondi gracieux de la colonne vertébrale et surtout son faciès nous certifient l'existence d'un modèle. Nous avons recherché sans résultat ce dernier. En revanche, la figure devant lui (Fig. 232) possède comme modèle une *Venus pudica*. Sa gestuelle est identique à celle de la déesse cachant sa nudité, bien que la masculinité du personnage rende la position de la main gauche superflue. Ce type iconographique de Vénus est bien connu vers 1200. Le maître Gregorius a gardé un souvenir vivace d'une statue de Vénus lors de son séjour à Rome.[121] Il s'agit d'une représentation fréquente de l'art romain et bon nombre de statues furent exportées dans les villas romaines des régions provinciales, sans compter la production régionale. En effet, de nombreuses petites statuettes furent réalisées en Gaule. En 2009, les archéologues du canton de Fribourg, en Suisse, découvrirent à Vallon une *Venus pudica* en plomb, haute de 13,7 cm, réalisée par un atelier de

118. E. PANOFSKY 1976, p. 65.

119. E. PANOFSKY (1927) 1994, p. 122, n. 38.

120. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, vol. 1, p. 13.

121. « *Hec autem ymago a Romanis Veneri dedicata fuit in ea forma, in qua iuxta fabulam cum Iunone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Venus se nudam exhibuisse. […] Hec autem imago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio, ut magis viva creatura videatur quam statua: erubescenti etenim nuditatem suam similis, faciem pupureo colore perfusam gerit.* », MAGISTER GREGORIUS 1970, p. 20. "Cette image de Vénus fut consacrée sous cet aspect par les Romains, dans lequel, selon la fable de Pâris avec Junon et Pallas, Venus s'est montrée nue lors d'un examen inconsidéré. Cette image, en marbre de Paros, est réalisée dans un art si merveilleux et inexplicable, qu'elle semble être une créature plus vivante qu'une statue. Et rougissant de sa nudité, le visage se teint d'une couleur pourpre."

la région (Fig. 233).[122] A Cologne, une statuette en plomb identique est conservée au musée de la ville. Le culte de la déesse était présent dans l'Empire et l'on peut penser qu'une telle statuette était visible à Reims au XIII^e siècle. L'on sait du moins, grâce à une mention de Jean de Salisbury, que la porte Bazée de la ville comportait un relief représentant Vénus nue[123]. Outre la position assise du ressucité, le sculpteur a effectué un changement par rapport à son prototype. D'après nos constatations, la *Venus pudica* se cache toujours la poitrine avec la main droite et voile son sexe de la gauche. Or, ici la gestuelle est inversée.

La façade occidentale

Le groupe de la Visitation

Les deux statues de la Vierge et d'Elisabeth (Fig. 234) sont sans conteste celles qui ont le plus retenu l'attention dans la recherche de modèles et dans la tentative de saisir les origines du style antiquisant à Reims. Elles représentent le paradigme de la reprise de l'Antiquité et incarnent l'apogée autant que l'aboutissement de ce courant. Le lien avec les œuvres classiques est évident, au point qu'on pensait au XIX^e siècle qu'elles dataient du XVI^e siècle.[124] Les visages, les vêtements, la manière de tailler les plis des vêtements, la position en contraposto et la représentation des corps dérivent incontestablement de modèles antiques. Le visage de la Vierge (Fig. 235) est probablement le plus antiquisant du style 1200 et rappelle quantité de portraits de femmes antiques, en particulier ceux dérivés de l'Aphrodite de Capoue de Praxitèle. La comparaison la plus proche a été proposée par Richard Hamann-MacLean.[125] Une tête qu'il prenait pour une Vénus, mais qui représente en réalité Apollon (Fig. 236), conservée au musée de Vaison-la-Romaine, offre une ressemblance troublante avec la Vierge, autant dans les traits généraux du visage, que dans le traitement ondulé des cheveux, dans la forme du nez, de la bouche et du menton et dans la légère inclinaison de la tête. Richard Hamann-MacLean observe que le même prototype utilisé pour la Vierge a été employé pour l'ange à l'encensoir (Fig. 237). Nous admettons sans hésitation la ressemblance entre ces visages et l'utilisation d'un Apollon pour la réalisation de la Vierge et de l'ange. Aucune tête romaine ne présente de meilleure comparaison. Le sculpteur de Reims a eu accès à une statue d'Apollon qu'il prenait sans doute pour une figure féminine.

Elisabeth (Fig. 238) est quant à elle représentée avec les marques de son âge et est coiffée du voile de son manteau positionné légèrement en retrait de telle façon à découvrir un bandeau en haut du front, qui se poursuit au sommet du crâne. Ce type de bandage est tout à fait inhabituel pour le Moyen Âge,[126] en revanche il est bien attesté dans le monde antique. Le musée archéologique d'Athènes conserve une tête sculptée d'un jeune homme revêtant la même coiffe (Fig. 239). Dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas davantage d'informations, ni d'autres exemples, sur cette manière de couvrir la tête. Il est du moins certain que le bandeau et le visage d'Elisabeth ont pour origine un modèle antique. En effet, ses traits ressemblent à ceux d'une femme âgée sculptée, acquise à Rome en 1887 par le musée de Copenhague (Fig. 240).[127] Des têtes de femmes âgées ont été retrouvées en Gaule et en Germanie, mais elles dérivent du type de la vieille femme ivre conservée au musée du Capitole et représentée en province par un exemplaire de petite dimension retrouvé à Cologne (Fig. 241).

Outre les traits antiques des visages, la source des plis rémois présents sur le groupe de la Visitation ont occupé les spécialistes. Plusieurs parallèles avec la statuaire antique ont été

122. http://www.museevallon.ch/sgcms/cms/page.php ?p=77 Page consultée en août 2010.

123. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 59.

124. E. PANOFSKY (1960) 1976, p. 65. Voir aussi J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 276, n. 2.

125. R. HAMANN-MACLEAN 1996-2008.

126. On peut le trouver sur la tête de l'archange Gabriel sur le retable de Carrières-sur-Seine. Voir P.-Y. LE POGAM, 2009.

127. F. JOHANSEN 1994, cat. n° 105, p. 234-235.

proposés, en particulier avec une statue grecque conservée au musée d'Olympie (Fig. 221),[128] à la suite de la comparaison proposée par André Michel avec une stèle grecque.[129] Ces deux œuvres grecques présentent un système de plis proche du groupe de la Visitation; ils sont profondément creusés et un peu désorganisés par endroits. La statue d'Olympie revêt un *chiton* et un manteau exhibant les contours anatomiques au niveau de la poitrine et de la jambe droite. Les vêtements de la Vierge et d'Elisabeth pourraient en effet s'inspirer d'un tel schéma d'habillement, du rapport corps-vêtement et du système de plis. Ces derniers diffèrent en effet de la statuaire contemporaine de Chartres et de Strasbourg. Les références antiques ne sont en effet pas les mêmes. Les sillons sont irréguliers, les étoffes sont lourdes sans toutefois empêcher une retombée gracieuse de la tunique aux pieds des deux femmes. Ce type de plis formés de sillons profonds et irréguliers provient effectivement de l'art grec, comme en témoigne un buste féminin conservé au musée archéologique national d'Athènes (Fig. 242), en plus des deux exemples susmentionnés. Ce procédé passe ensuite chez les Romains. Une vieille femme acéphale du musée des Thermes en offre un bel exemple (Fig. 243). Mais la Gaule en conserve aussi plusieurs exemples. Une Minerve du musée Saint-Raymond (Fig. 244) offre une comparaison avec le groupe de la Visitation, à notre avis plus proche que les exemples grecs proposés précédemment.[130] Nous y retrouvons ces plis, mais aussi la saillie du genou, ainsi que la cascade de plis sur le côté droit. Ce type de plis semble avoir été particulièrement présent au sud de la France, puisqu'un relief représentant une Amazonomachie, retrouvée dans la Garonne, présente une syntaxe similaire (Fig. 245).[131]

Le prophète à «tête d'Ulysse»

Le rapport de ce prophète avec l'Antiquité a très tôt intrigué les spécialistes. Situé sur l'ébrasement gauche du portail central de la façade occidentale, il doit sa désignation à Wilhelm Vöge en référence au héros mythologique grec, en raison de son allure antiquisante et de son couvre-chef.[132] Fabienne Joubert l'a comparé de manière extrêmement convaincante avec un buste du temple d'Héphaïstos à Athènes, sculpté dans le bronze par Alcamène, connu à travers une copie romaine trouvée en 1855 lors des fouilles de la place d'Espagne à Rome et conservée au musée Chiaramonti du Vatican (Fig. 225, 226).[133] Selon la chercheuse, la copie s'est faite par l'intermédiaire d'un dessin réalisé d'après l'original grec.[134] La similitude entre les œuvres, surtout au niveau du dessin identique de la barbe bouclée, du comportement de la chevelure et du *pilos*, permet de supposer que le sculpteur s'est inspiré d'une œuvre de ce type. En revanche, il ne peut avoir vu l'original grec. Ce dernier n'est connu que par la description de Pausanias au IIe siècle après J.-C. Il s'agissait d'une statue monumentale du dieu accompagnée d'un pendant représentant Athéna.[135] Le temple d'Héphaïstos fut transformé en église Saint-Georges au VII^{e} siècle et ces deux statues, probablement deux fois grandeur nature situées au milieu de l'édifice ne furent, selon toute vraisemblance, pas conservées lors de la transformation du temple en lieu de culte chrétien. Héphaïstos est le dieu latinisé Vulcain, dont les attributs principaux sont le *pilos* et la tunique courte due à son activité de forgeron. Les représentations en pierre gallo-romaines de Vulcain sont toutes de qualité faible pour présenter un intérêt, et la plupart n'ont pas leur tête conservée. Le meilleur spécimen, à notre connaissance, est peut-être le buste en terre cuite de Terre-Franche (Allier) (Fig. 246) qui dérive d'une représentation

128. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 228-230; P. C. CLAUSSEN 1973, p. 83.

129. *Histoire de l'Art* 1906, p. 156.

130. Il s'agit d'une réplique du II^{e} siècle d'une statue colossale d'Athéna réalisée par un sculpteur grec dans la seconde moitié du V^{e} siècle avant J.-C, retrouvée dans les fouilles de Chiragan en 1890-1891.

131. M. LABROUSSE 1968, pl. VI, Fig. 2.

132. W. VÖGE (1904) 1995, p. 60-62.

133. J. BOARDMAN (1985) 1995, Fig. 226 et p. 206.

134. F. JOUBERT 2008, p. 223.

135. Voir E. B. HARRISON 1977, p. 137-178.

classique gréco-romaine.[136] De production locale, cette statuette en pierre ne saurait être le modèle du prophète rémois, mais elle atteste la présence de représentations de Vulcain dans les régions provinciales.[137] Des statuettes en bronze à l'effigie du dieu auraient pu refléter le buste grec, mais celles que nous connaissons sont techniquement trop faibles.[138] En revanche, une tête du dieu en pierre, conservée au Musée Saint-Raymond de Toulouse (Fig. 247), laisse supposer la visibilité de statues monumentales romaines à l'effigie du dieu, exportées en Gaule, voire même à Reims.

Modèles antiques vers 1230 et vers 1250

La littérature sur le style 1200 considère le groupe de la Visitation, daté d'avant 1225, comme l'apogée du courant antiquisant, tout en le considérant comme le dernier avatar. Ensuite, une rupture brutale s'opérerait, pour laisser place à un style durci et à une déconsidération totale des œuvres de l'Antiquité. Or, il nous semble que cette vision est trop simplificatrice. Certes, le rapport corps-vêtement typique du style 1200 disparaît autour de 1225 au profit d'un style nouveau, visible à Reims vers 1230 à la voussure de la rose du transept sud et à la statue du roi dit « Philippe Auguste » au contrefort gauche de la même rose (Fig. 248). Le style change, mais l'utilisation de modèles antiques ne cesse pas totalement. En premier lieu, le personnage nu à la clochette (Fig. 249) dérive d'un motif antique. Un sarcophage romain conservé en Angleterre, mais dont on sait qu'il était visible dans la villa Aldobrandini à Frascati en Italie au XVe siècle,[139] présente deux personnages nus, un homme et un enfant, adoptant une position similaire et exhibant leur nudité (Fig. 251). La rareté médiévale de cette représentation, au contraire de sa profusion antique, laisse présumer que le sculpteur s'est inspiré d'un modèle de ce genre. Ce dernier était plus probablement un petit bronze, plutôt qu'un détail de sarcophage, telle la petite figurine, conservée au Louvre (Fig. 250). Il s'agit là d'une production d'Alexandrie du III^e^ siècle avant J.-C., mais une quantité importante de ces figurines furent retrouvées en Gaule.

Erwin Panofsky a comparé le « Philippe Auguste » (Fig. 248) avec un portrait d'Agrippa dont nous avons vu qu'il servit de modèle au sculpteur de Chartres. Richard Hamann-MacLean remarqua également qu'un portrait d'Agrippa (Fig. 252, 253) était à l'origine de l'expression renfrognée d'une console du transept sud (Fig. 254) et d'une seconde située dans le chœur (Fig. 255).[140] Pour notre part, nous avons repéré qu'un portrait d'Agrippa pourrait être à l'origine du spectateur au nez aquilin assistant à la découverte de la croix par Hélène au pilier nord de la façade occidentale (Fig. 256). Ce trait physionomique se relève également chez le gouverneur de la Gaule narbonnaise en plus du froncement marqué des sourcils. Le buste du musée Saint-Raymond de Toulouse, que nous avons utilisé comme comparaison avec Hérode du jubé de Chartres (Fig. 208, 209), est dépourvu de son nez. Nous proposons donc de considérer le buste provenant du forum de Gabies (Latium), conservé au musée du Louvre (Fig. 252), duquel dérive celui de Toulouse. Nous remarquons la forme identique du nez et du menton rond. La chevelure est similaire, formée de mèches courtes dont une se positionne devant l'oreille. Il semble donc probable qu'un buste d'Agrippa était connu à Reims et qu'il fut utilisé à plusieurs reprises, en raison de son expressivité particulière. Nous avons cependant quelques hésitations quant au rapprochement avec le Philippe Auguste. Ce dernier présente en effet également de fortes similarités avec la tête de la femme âgée de Copenhague (Fig. 240), type dont dérive Elisabeth de la Visitation (Fig. 238).[141] Deux modèles ont peut-être été employés

136. M. VAUTHEY, P. VAUTHEY 1962.

137. S. BOUCHER 1976, p. 146-148 et carte n° XXI, note la large diffusion du culte de Vulcain en Gaule.

138. Voir *ibid.*, Fig. 253-255.

139. P. P. BOBER, R. RUBINSTEIN (1986) 2010, cat. n° 78.

140. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, *op. cit.*, p. 187.

141. L'abbé Cerf avait déjà observé la ressemblance entre la tête de Philippe Auguste et Elisabeth. Cf. W. SAUERLÄNDER 1976.

pour aboutir à une formulation personnelle. Autre exemple de reprise après 1225 d'un modèle antique: le roi qui se tient à côté du prétendu Philippe Auguste (Fig. 257) reprend vers 1230, nous semble-t-il, le portrait d'Antonin le Pieux employé quelques années auparavant pour saint Pierre au portail du Jugement dernier (Fig. 227, 228). L'expression soucieuse et la barbe fournie sont ressemblantes, malgré la différence de traitement de la chevelure. La manière de sculpter les cheveux s'est modifiée, ils ne sont plus creusés au centre à l'aide d'un trépan, mais les boucles sont élégamment définies par des spirales. Encore plus tardivement, au revers du portail nord, dont la partie sculptée fut sans doute réalisée dans la dernière phase des travaux, vers 1250, se trouve un profil en relief dans l'écoinçon droit (Fig. 258). Par le diadème, la coiffure et les traits lisses du visage, il évoque un modèle issu du Diadumène de Polyclète, dont l'une des plus anciennes copies est conservée au musée archéologique d'Athènes (Fig. 259). Une réplique, conservée depuis le XIX^{e} siècle au British Museum, fut retrouvée dans le forum de Vaison-la-Romaine (Fig. 260) et nous aurons plus loin l'occasion de mentionner des têtes similaires provenant de Villeneuve-l'Archevêque et de Trèves (Fig. 303, 304). Ces témoins attestent de la présence de modèles polyclétéens dans les régions provinciales, en Gaule et en Germanie spécifiquement.

Nous avons évoqué la reprise des visages, de la syntaxe des plis et du rapport corps-vêtement, mais nous n'avons pas encore mentionné une innovation primordiale qui apparaît avant 1225 à Reims pour la première fois en sculpture monumentale, après les tentatives sénonaises. Il s'agit de la position en contraposto. Nous avons vu que Nicolas de Verdun avait obtenu une représentation bidimensionnelle du hanchement dans l'ambon de Klosterneuburg, en partant d'un bronze de Mars et du diptyque des Nicomaque et des Symmaque. Nous verrons l'adaptation de cette position sur le chantier contemporain du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, sans qu'elle ne soit fidèlement reproduite. A Reims, le contraposto apparaît en sculpture monumentale aux figures de la Vierge de la Visitation (Fig. 234), et de l'Eglise (Fig. 261) et de la Synagogue (Fig. 262) de la rose sud. La jambe d'appui est raide tandis que l'autre jambe est fléchie, s'éloignant du tronc du corps suivant une position naturaliste, entraînant un contrebalancement en chiasme des épaules. Nous avons donc à Reims les premières imitations de cette posture en sculpture monumentale destinée à dominer la production artistique dès le milieu du XIII^{e} siècle.

En reprenant les comparaisons les plus plausibles proposées dans la littérature secondaire et en y ajoutant quelques-unes, nous pouvons cerner un peu mieux le lien qu'entretiennent les sculpteurs de Reims avec les œuvres de l'Antiquité. Tout d'abord, des têtes romaines ont été utilisées comme prototypes. L'Apollon de Vaison-la-Romaine, un buste d'Antonin le Pieux, une statue de Vulcain, un portrait d'Agrippa et une copie du Diadumène ont été utilisés. Toutes ces représentations se trouvaient en Gaule, pour la plupart réalisées à Rome, puis exportées. Des bronzes de production provinciales sont à l'origine de certaines postures, comme la *Venus pudica* ou l'homme nu assis. Le sarcophage de Jovin, utilisé avec certitude par Nicolas de Verdun et visible à Reims durant toute la période médiévale, est à l'origine d'un chapiteau du chœur. Par ailleurs, les plis des vêtements du groupe de la Visitation et du saint Pierre ont pu être élaborés également par l'observation d'œuvres présentes près du lieu d'activité des sculpteurs. Nous estimons que les voyages en Grèce ne sont pas en cause dans le style antiquisant de Reims. La confrontation avec des bas-reliefs dans cette région, plus résistants au temps et aux destructions, doit confirmer ou infirmer l'hypothèse. Les Romains ont essentiellement importé ou recopié des rondes-bosses et non les bas-reliefs des monuments, qui ne sont passés ni à Rome, ni dans les provinces. Ainsi, si des parallèles pouvaient être établis avec des reliefs grecs, nous aurions la confirmation de l'influence de la Grèce antique après 1204. Or, suite à l'examen des vestiges antiques grecs, nous ne pouvons établir que ceux-ci sont la source de l'art rémois. Les frises du Parthénon ne peuvent expliquer l'origine des drapés, contrairement à ce qui fut avancé. La frise de la métope nord, dont la visibilité au XII^{e} siècle est attestée au pied du Parthénon, présente des drapés bien trop mouvementés, qui ne se retrouvent ni à Reims, ni dans l'ensemble du style 1200. Des exemples bien plus proches se trouvaient en France ou en Germanie, et à Reims même.

Jean Adhémar avait déjà avancé la possiblité de sources romaines locales utilisées par les sculpteurs de la cathédrale de Reims, sur la base d'un seul argument. En effet, il rapprochait les statues rémoises avec les enluminures des Evangiles d'Ebbon exécutées d'après des statues antiques. Les sculpteurs du début du XIIIe siècle et les enlumineurs carolingiens ont donc puisé dans le même répertoire antique.[142] Nous avons montré plus haut que l'importance des monuments antiques à Reims durant le Moyen Âge était considérable. Les vestiges accessibles durant cette période sont en majorité perdus et nous ne pouvons que supposer une référence aux objets présents à proximité du chantier par les sculpteurs en charge de la décoration de la nouvelle cathédrale. Faute de témoignages visuels suffisants à Reims, le fait d'avoir trouvé un certain nombre de types de modèles dans l'ancienne Gaule accrédite fortement cette hypothèse.

La sculpture dans les régions impériales et en Angleterre

La Germanie

La sculpture gothique germanique subit fortement l'influence rémoise et chartraine, à partir du chantier du transept sud de la cathédrale de Strasbourg vers 1220 et de celui de la cathédrale de Bamberg dès 1225. Par ailleurs, contrairement à ce qui s'observe en France, les influences byzantines dans le domaine sculpté prennent en général le dessus sur le retour à l'antique, tandis que dans les arts graphiques, les modalités des références byzantines diffèrent entre les deux régions. Comme sculpture antiquisante dans le domaine germanique, seules deux œuvres peuvent être retenues: la clôture du chœur d'Halberstadt et le transept sud de la cathédrale de Strasbourg. Or, l'une se trouve en dehors du *limes* et pose le problème de l'origine des artistes, et la seconde est due à un sculpteur d'origine française. Rapellons que l'Empire romain s'étendait au Nord jusqu'aux frontières constituées par le Rhin et le Danube. Ainsi, la majorité des territoires germaniques n'était pas sous domination romaine. Strasbourg, Cologne et Trèves se trouvaient à l'intérieur du *limes*, tandis que Bamberg, Magdeburg, Freiberg et Halberstadt étaient en dehors.

Bamberg, Magdeburg, Freiberg

Wilhelm Vöge, dès la fin du XIX[e] siècle, observait et analysait la transmission du style rémois à Bamberg. Il énumérait point par point les similarités entre les deux cathédrales, travail qui fut poursuivi par Willibald Sauerländer et par Hans-Christian Feldman.[143] Il repérait que la Visitation de Bamberg reprend celle de la cathédrale de Reims avant 1225 et illustre les récupérations rémoises au coeur de l'empire germanique.[144] Les références antiques sont absentes à Bamberg, excepté pour quelques cas provenant de sources rémoises. Le style des sculptures rompt avec les motifs du *Muldenfaltenstil* par des lignes plus anguleuses et par un aspect général rigide. Le tombeau du pape Clément II (Fig. 263), réalisé vers 1230 dans le nouveau style qui domine à ce moment la production artistique - le *block style* -, atteste également des rapports étroits entre Bamberg et Reims. En effet, le combat de *Fortitudo* contre le lion (Fig. 264), sur la face nord, se réfère au sarcophage de Jovin (Fig. 4, 54), dont nous avons

142. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 277.

143. W. VÖGE 1899, 1901; W. SAUERLÄNDER 1976; H.-C. FELDMAN 1992.

144. M. SCHULLER 1993.

vu qu'il fut imité par des sculpteurs de la cathédrale de Reims, par Nicolas de Verdun et par Villard de Honnecourt. Le lion de Bamberg est similaire à celui représenté sur le sarcophage, par sa posture, par le positionnement de la patte arrière, par le dessin de l'ossature et par l'air menaçant. La manière dont la Vertu empoigne l'animal, par le museau et par la mâchoire inférieure, correspond à la prise de Samson combattant le lion sur l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 53). Sur le même côté, la figure de *Prudentia* est assise et agrippe un dragon de sa main droite. Son manteau, porté sans tunique, dévoile son torse et permet de considérer la plasticité de l'anatomie, modelée avec soin. Sur le côté sud (Fig. 263), le dieu fleuve nu se tourne vers les deux autres vertus cardinales, *Justicia* et *Temperentia*, dévoilant l'intégralité du dos sculpté avec élégance et démontrant la parfaite maîtrise de représentation des corps. Le sculpteur a sans doute examiné certaines sculptures antiques, non à Bamberg dépourvue de tels vestiges, mais probablement à Reims.

A Magdeburg et à Freiberg, tout comme à Bamberg, ce sont bien plus des rapports avec les cathédrales françaises ou anglaises qui peuvent être établis que des liens avec l'Antiquité.[145] Toutefois, une figure féminine du jubé détruit de Freiberg (Fig. 265), svelte et vêtue d'une tunique longue cintrée assortie d'un manteau à tassel, dénote un caractère antiquisant, mais qui nous semble provenir d'un modèle sculpté contemporain, lui-même basé sur l'observation d'une œuvre antique. Elle présente d'étroites similarités avec la statue de Winchester que nous évoquerons ci-dessous (Fig. 266). Ces trois villes se situent hors du *limes* romain, configuration géo-historique qui peut expliquer l'absence de références antiques directes. Cependant, Halberstadt est l'exception qui confirme la règle, puisque le chœur de la collégiale de la ville abrite une œuvre étonnamment antiquisante.

Halberstadt

La clôture du chœur de la collégiale Notre-Dame d'Halberstadt (Fig. 267) est l'un des rares témoignages de la pénétration en terre impériale de l'utilisation claire de modèles antiques en sculpture, et ce de manière précoce. Cette constatation amène par conséquent la question de l'origine du sculpteur. En effet, réalisée vers 1208 en stuc polychrome, la clôture est la seule œuvre du style 1200 hors des limites de l'ancien Empire romain qui intègre clairement des traits stylistiques dérivés de l'art antique.[146] A la manière des figures du reliquaire des rois mages de Cologne, les apôtres, le Christ et la Vierge siègent sous des arcatures, en plein cintre et non trilobées. Ils semblent dialoguer les uns avec les autres par leurs positions variées, à l'instar des expériences mosanes réalisées dès les commandes de Wibald de Stavelot (voir le retable de la Pentecôte, Paris, musée de Cluny, Fig. 30). L'effet naturaliste fait penser à l'art antique romain, impression augmentée par les colonnes à chapiteaux dérivés du corinthien, qui séparent chaque apôtre, par la frise longeant toute la clôture et par les arcatures ajourées du deuxième niveau. Les apôtres sont vêtus et positionnés à la manière de personnages romains. La frise feuillagée, incluant de petites scènes à l'intérieur des médaillons, fait directement écho aux châsses mosanes. Louis Grodecki incluait cette œuvre dans le corpus antiquisant des années 1200,[147] mais il fallut attendre la récente publication monographique de Susann Beatrix Hohmann pour obtenir une analyse approfondie du style et des sources.[148] En rejetant les influences byzantines avancées dans la littérature ancienne, elle met en avant les parallèles avec l'art de l'Antiquité tardive et avec l'art carolingien, tout en insistant sur la multiplicité des références à l'origine du style des figures de la clôture. En particulier, elle montre que la syntaxe du manteau du Christ (Fig. 268) se réfère à des diptyques consulaires du IV^{e} siècle,

145. Voir J. WIRTH 2004, p. 272-278 en particulier.

146. J. WIRTH 2004, p. 271. Le sculpteur des figures de la Porte dorée de la cathédrale de Freiberg pourrait provenir d'Halberstadt. Jean Wirth propose de situer la Porte dorée vers 1210, une fois les travaux de la cathédrale d'Halberstadt terminés, vers 1208.

147. L. GRODECKI 1980.

148. S. B. HOHMANN 2000.

comme celui de Rufius Probanius, conservé à Berlin (Staatsbibliothek).[149] De plus, la manière de sculpter les têtes présente d'étroites proximités avec des sarcophages tardifs.[150] Il ne s'agit pas d'emprunts directs, et l'auteur montre la variété et la complexité des références pour aboutir à ce style particulier à forte connotation antique.

Nous avons établi que le système de plis des vêtements des apôtres, du Christ et de la Vierge ne se retrouve pas dans l'Antiquité classique. Les plis sont très serrés, peu nombreux sur le genou droit et convergent diagonalement vers la taille à gauche. Une abondance de tissus tombe aux pieds des personnages. Si l'artiste s'est référé à des œuvres antiques, il s'agit probablement en majorité de plaques d'ivoires tardives. Les vêtements antiques sont librement adaptés. Le manteau du Christ, dont un pan retombe sur son épaule gauche, semble dériver de la toge romaine portée avec un *umbo* en forme de U, mais totalement remaniée. L'*umbo* passe sous le drapé horizontal de la poitrine et crée une boucle sur la partie supérieure. Il semble que l'artiste a interprété de mémoire un modèle romain présentant ce type d'habillement. Deux têtes juvéniles aux traits doux et lisses rappellent un même buste impérial romain: celles de Philippe et de Jean (Fig. 269, 270), qui peuvent être comparées aux portraits d'Auguste, dont un magnifique petit exemple en verre se trouvait à Cologne (Fig. 271). Or, c'est là l'unique référence directe de la Rome impériale qui puisse être évoquée à Halberstadt, malgré la forte connotation antiquisante de l'œuvre. Les expériences des orfèvres des abords de la Meuse et du Rhin ont trouvé de manière précoce en Saxe un écho retentissant, dans une interprétation qui se distingue de celle de la statuaire monumentale française.

Le rapport avec une autre clôture de chœur saxonne permet de saisir à quel point l'artiste d'Halberstadt ne s'inscrit pas dans le style en vogue à ce moment-là et représente un *unicum* de la sculpture germanique vers 1200. La clôture du chœur de l'église Saint-Michel d'Hildesheim (fin du XII^e^ siècle, Fig. 272-274) était placée par Louis Grodecki dans la lignée de Nicolas de Verdun.[151] Or, les influences observables ici ne s'inscrivent pas dans un courant antiquisant et ne sont pas redevables aux orfèvreries mosanes ni même rhénanes. Elles se placent davantage dans un byzantinisme marqué, caractéristique de l'art saxon à cette période. A première vue, les apôtres debout sous des arcatures paraissent se référer à la chaire de l'évêque Maximien (Fig. 275), par le type de plis en «v» et les plis arrondis au niveau du ventre. En réalité, une référence byzantine directe est effectivement à l'origine de ce style, mais elle est enluminée et non sculptée. Les miniatures en pleine page des prophètes du Vaticanus Chisianus (R. VIII. 54), réalisées à Constantinople au milieu du X^e^ siècle, sont extrêmement proches de la clôture d'Hildesheim (Fig. 276-279). Le système stylistique est similaire, dans les plis, dans les mouvements des drapés et dans les postures des figures. Nous retrouvons la même manière de porter la toge romaine, avec le bras droit tenu en écharpe. L'histoire de ce manuscrit est inconnue entre la fin du X^e^ siècle et la première moitié du XVI^e^ siècle, moment où il entre en possession de l'évêque de Vérone.[152] Il est sans doute resté à Constantinople, ou du moins dans l'empire byzantin, durant ce laps de temps, mais un manuscrit similaire pourrait avoir circulé en Occident. La connaissance en Germanie d'un tel manuscrit peut se confirmer par un deuxième écho, à la clôture du chœur de la cathédrale de Bamberg (Fig. 380-383). A nouveau, les apôtres présentent une ressemblance certaine avec les prophètes byzantins. Ainsi, autour de 1200, Hildesheim et Bamberg se réfèrent à des enluminures byzantines pour leurs clôtures sculptées, suivant ainsi la tendance germanique, comme nous le verrons plus loin. Seule Halberstadt s'oriente vers d'autres modèles, issus de l'Antiquité tardive, tandis que la sculpture monumentale des cathédrales, celle de Bamberg, de Magdeburg et de Freiberg, assimilera les innovations françaises dès les années 1220.

149. *Ibid.*, p. 61-62.

150. *Ibid.*, p. 126.

151. L. GRODECKI 1978, p. 46.

152. J. LOWDEN 1988, p. 9-14.

Strasbourg – le transept sud de la cathédrale

S'il est un ensemble sculpté emblématique du début de l'art gothique dans l'Empire, celui du transept sud de la cathédrale de Strasbourg remplit parfaitement ce rôle.[153] La statue de la Synagogue est toujours mentionnée comme représentante du style antiquisant et sa renommée dépasse celle de ses contemporaines.[154] Mais l'ensemble sculpté du transept sud, souvent cité comme paradigme du style antiquisant, n'a bénéficié que de peu d'études approfondies et aucune tentative n'a été effectuée pour cerner le lien que le sculpteur de ces chef-d'œuvres entretenait avec l'Antiquité.[155] L'émerveillement suscité chez le spectateur perdure encore à l'heure actuelle en raison de la finesse du style, des proportions parfaites et du naturalisme sensuel. Jusqu'à présent, la tendance dominante était de considérer qu'une seule équipe, constituée d'un maître sculpteur et de quelques collaborateurs, fut responsable de la réalisation sculptée du portail du transept sud.[156] Jean-Philippe Meyer a récemment distingué trois sculpteurs principaux, dont le maître responsable du tympan de la Dormition, de l'Eglise et de la Synagogue.[157] Celui-ci aurait beaucoup voyagé avant d'arriver vers 1220 à Strasbourg. Il serait en effet passé par Chartres, par la Bourgogne (Dijon ou Beaune) puis par Sens. Un deuxième sculpteur aurait réalisé le tympan du Couronnement, tandis que les apôtres aux ébrasements seraient l'œuvre d'une troisième personnalité. Une partie de cet ensemble fut détruite durant la Révolution française puis refaite au début du XX^{e} siècle sur la base de la gravure réalisée en 1617 par Isaac Brun (Fig. 284). Par chance, les sculptures de l'Eglise et de la Synagogue (Fig. 285, 286) furent protégées de l'iconoclasme révolutionnaire, grâce à l'initiative du botaniste Jean Hermann qui entreprit de les abriter au Jardin botanique de la ville lors des troubles.[158] Leur dépose au musée de l'Œuvre Notre-Dame, au début du XX^{e} siècle, a permis de les préserver des dégradations météorologiques et de la pollution, tandis que des moulages ont été remontés au transept. La gravure d'Isaac Brun (Fig. 284) offre la possibilité d'appréhender le portail tel qu'il a été conçu à l'origine. Les statues-colonnes des douze apôtres ont disparu, bien que six têtes aient été retrouvées et conservées pour la plupart au musée de l'Œuvre Notre-Dame. Les linteaux, représentant respectivement les funérailles de la Vierge et son Assomption, ainsi que la figure de Salomon au trumeau central sont des copies du XIX^{e} siècle d'après la gravure d'Isaac Brun. Ainsi, comme sculpture figurée du début du XIII^{e} siècle, il reste les figures de l'Eglise et de la Synagogue, les deux tympans de la Dormition et du Couronnement de la Vierge et les six têtes d'apôtres provenant des ébrasements

La datation de l'Eglise et de la Synagogue peut aisément être précisée grâce à leur rayonnement sur deux œuvres datées. Premièrement, Hans-Jörgen Heuser a démontré que le style antiquisant du transept sud se reflète dès 1223 sur le sceau de l'évêque Berthold avant d'influencer l'ensemble de la production sigillaire et orfévrée locale.[159] Mais ce n'est que récemment que Jean Wirth s'est aperçu que la Synagogue a été copiée, en inversée, sur la châsse de l'abbé Nantelme à l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, dans le Valais en Suisse (Fig. 287), confirmant le rapprochement déjà établi par Hans Reinhardt en 1937.[160] Cet objet est daté de 1225 par une inscription sur la bordure inférieure. Par conséquent, l'achèvement du groupe de l'Eglise et de la Synagogue à ce moment est certifié. Il est en général admis que ces deux sculptures sont les dernières réalisations du portail sud. En estimant le travail nécessaire au décor de l'ensemble du portail (statues-colonnes comprises) à une dizaine d'années, le début

153. Dans cette partie, nous reprenons pour l'essentiel notre article L. TERRIER ALIFERIS 2010. Voir également le catalogue de l'exposition *Strasbourg 1200-1230*, 2015.

154. Récemment, F. JOUBERT 2008, p. 147.

155. E. PANOFSKY 1929/30, p. 125-129; W. SAUERLÄNDER 1966; H. KROHM 1996; W. SAUERLÄNDER 2006.

156. J.-P. MEYER 2010, p. 169-171.

157. *Ibid.*, p. 171-174.

158. S. BENGEL 1996.

159. H.-J. HEUSER 1974. Voir également la récente mise au point de J.-P. MEYER, B. KURMANN-SCHWARZ 2010, p. 178-180.

160. J. WIRTH 2004, p. 208-218.

des travaux peut donc raisonnablement être situé vers 1215.[161] Les datations tardives, jusque vers 1235,[162] doivent donc définitivement être abandonnées, au profit du début des années 1220, accréditant l'intuition de Hans Jantzen.[163] Ces estimations chronologiques sont désormais appuyées par les travaux récents de Jean-Philippe Meyer, qui a pu établir les étapes de constructions avec précision, grâce à l'étude rigoureuse de l'archéologie du bâti complétée par les sources documentaires.[164] La construction du transept débute vers 1180 dans la partie septentrionale, pour se poursuivre au sud. Jean-Philippe Meyer estime que les tympans datent vers 1220, suivis des sculptures des linteaux et des ébrasements.

Le maître du transept sud apporte à Strasbourg le style 1200. Il est certain que ce sculpteur est venu d'ailleurs, appelé à Strasbourg par l'évêque Henri de Veringen (1201-1223). Son lieu de formation demeure inconnu, quoiqu'une origine chartraine soit la plus probable. En effet, le porche nord de la cathédrale de Chartres (Fig. 288), ainsi que la Nativité du jubé (Fig. 205), présente les similarités stylistiques les plus proches. Le sculpteur de Strasbourg a probablement travaillé sur le chantier de la cathédrale de Chartres, en cours dans les années 1210. La similarité frappante de la Vierge de la Nativité du jubé avec la Synagogue de Strasbourg permet de le supposer. Willibald Sauerländer avait déjà rapproché la Nativité du tympan de la Dormition, mais la proximité atteint son paroxysme avec la Synagogue. La manière de réaliser les plis de la tunique, ainsi que les bras fins et souples recouverts des manches, presque transparentes tant le tissu est fin, est très proche. Depuis longtemps, le maître de Strasbourg est rapproché du «maître de Salomon», actif au porche nord de Chartres,[165] et la comparaison avec le jubé offre un argument supplémentaire en faveur d'une provenance chartraine.[166]

L'Eglise et la Synagogue

Le sculpteur de Strasbourg s'intègre totalement dans le style 1200 et les relations qu'il entretient avec l'Antiquité sont toujours évoquées dans la littérature secondaire, sans qu'elles ne soient plus précisément analysées.[167] Il se forme dans ce climat artistique régi par l'étude d'œuvres antiques. Mais quels liens l'unissent plus précisément à ces dernières ? Comment s'en inspire-t-il et que retient-il de leur étude ? Nous avons confronté les sculptures de l'Eglise et de la Synagogue à un corpus vaste d'œuvres gréco-romaines, romaines, puis gallo et germano romaines. Nous avons essentiellement constaté les différences avec la sculpture antique. Toutefois, il est indéniable que le sculpteur de Strasbourg possède une connaissance directe de la statuaire antique, une connaissance parfaitement maîtrisée, qui lui permet de s'en éloigner afin de créer un style qui lui est propre. Cette recherche d'originalité, en partant des œuvres antiques, est parfaitement volontaire.

Le premier lien évident avec la sculpture antique réside dans leur détachement de la paroi. Ce ne sont plus des statues-colonnes, mais quasiment des statues en ronde-bosse. Cette technique-ci a disparu de la production artistique à la fin de l'Antiquité, pour renaître dans l'orfèvrerie au milieu du X^{e} siècle avec la Majesté de sainte Foy de Conques. En sculpture monumentale, il faut attendre la première moitié du XIII^{e} siècle et l'Eglise et la Synagogue de Strasbourg sont

161. Nous avançons cette estimation temporelle par confrontation avec les vingt années nécessaires à la réalisation de l'ensemble de la sculpture de la façade occidentale de Laon par deux sculpteurs (I. KASARSKA 2008) et les onze années durant lesquelles les cent cinquante-huit figurines des archivoltes à la cathédrale de Troyes furent sculptées au XVI^{e} siècle (P. KURMANN 1998, p. 23 (d'après S. MURRAY 1987.)). J.-P. MEYER 2010, p. 177 aboutit à la même estimation, puisqu'il considère qu'il faut quatre à huit mois pour élaborer une statue en grès. Le portail sud comptabilise une vingtaine de reliefs (deux tympans, deux linteaux, quinze statues et un buste). Dans l'hypothèse d'une collaboration de trois sculpteurs principaux, le temps de travail doit être considérablement abaissé et il faut dès lors estimer que trois à quatre années seulement ont été nécessaires pour achever toute la partie decorative figurée du portail sud.

162. B. NICOLAI 2002.

163. H. JANTZEN 1925, p. 69.

164. J.-P. MEYER, B. KURMANN-SCHWARZ 2010.

165. K. FRANCK-OBERASPACH 1903; E. PANOFSKY 1929/30; K. BAUCH 1934, p. 5-8.

166. La Nativité du jubé de Chartres date vraisemblablement de 1215-1220.

167. P. C. CLAUSSEN, «Antike und Gotische Skulptur in Frankreich um 1200», *op. cit.*, p. 102 rapproche la Synagogue de Strasbourg du feuillet des Symmaque, Paris, musée de Cluny.

pionnières. Depuis près d'un siècle, les statues ornaient les parois des portails insérées dans la colonne, à la manière des apôtres du portail sud (Fig. 284). Cette redécouverte de la ronde-bosse est une révolution en sculpture et pourrait être l'initiative de ce maître. Bien entendu, la sculpture reste encore étroitement liée à la façade de l'édifice et elle n'est pas conçue pour être observée de tous les côtés, mais son détachement de la façade et la liberté de mouvement ainsi acquise par les figures sont inédites.

La représentation du corps est une autre proximité avec l'art antique. Les articulations des membres sont bien définies, les traits du visage s'apparentent aux visages féminins classiques, l'élégance des formes et du mouvement s'inspire de la statuaire antique. L'art classique portait à son paroxysme les recherches des proportions parfaites du corps humain sculpté. Deux canons antiques transmis par des textes sont connus, celui du sculpteur Polyclète et celui du sculpteur Lysippe.[168] Le canon de Polyclète se trouve dans la *Physiognomia* d'Apulée: la tête est comprise sept fois dans la hauteur du corps. Le canon de Lysippe nous est connu grâce à Vitruve: le corps comprend huit fois la dimension de la tête. Le Moyen Âge occidental connaît ces deux canons.[169] Le traité de Vitruve est copié dès l'époque carolingienne. Les premières manifestations en sculpture de l'emploi du canon de Vitruve, donc plus allongé que celui de Lysippe, apparaîtraient à Paris vers 1230.[170] Or, les sculptures de l'Eglise et de la Synagogue de Strasbourg annoncent déjà l'élongation des figures, puisque leur canon s'approche de 1/8.[171]

En plus de la liberté de mouvement gagnée par les figures et de la manière de concevoir les anatomies, le rapport corps-vêtement est très proche de l'art antique. Les vêtements collent aux corps et le modèlent. Les jambes et le torse se devinent à travers le vêtement, apportant ainsi un élément nouveau par rapport à l'art antérieur à 1210, puisque comme à Chartres, la partie supérieure du corps se dévoile à travers le tissu. Cette manière de concevoir le corps et le vêtement provient indéniablement de l'art classique. Deux exemples permettent de le comprendre. Une sculpture romaine conservée au musée de Lyon, retrouvée à Aoste (Isère) (Fig. 289), et une statue conservée à Rouen (Fig. 290), illustrent le rapport corps-vêtement antique. Le drapé retombe sur le corps de manière naturaliste, comme une étoffe de ce type enveloppait les Romaines, les plis du tissu sont également reproduits d'après nature. Le vêtement moule l'une des jambes, puisqu'il est ramené sur le côté opposé. Les robes avec un plissé rectiligne selon un procédé naturel, portées par l'Eglise et par la Synagogue, se retrouvent dans des sculptures de femmes romaines portant le *peplos* agrafée aux épaules, resserrée sous la poitrine et laissant les bras nus (Fig. 291). Le maître de Strasbourg, en se servant peut-être d'un modèle de ce type, adapte le vêtement à la mode contemporaine. La ceinture est nouée sur la taille et la longue lanière pend naturellement en raison de sa lourdeur. Un fermoir est fixé au milieu du manteau de l'Eglise et au milieu de la tunique de la Synagogue. La tunique de l'Eglise est assortie d'un manteau. Celle de la Synagogue a les manches longues collées au bras, presque transparentes tant le tissu est fin, et rendues de manière habile par le sculpteur, malgré la rigidité de la pierre. L'habillement correspond à la mode au début du XIII^{e} siècle et se retrouve entre autres sur les figures de la cathédrale de Chartres. Le sculpteur de Strasbourg s'inspire des principes généraux des plis du vêtement antique, de la manière de les réaliser et du creusement profond des plis pour leur donner un relief accentué. Il tend à obtenir un naturalisme plus convaincant dans la représentation des deux figures féminines.

Un autre élément novateur, visible dans la sculpture de la Synagogue et permis par le détachement de la paroi, est la torsion accentuée du corps. La comparaison avec l'Amazone de Sosiclès (Rome, musée du Capitole) copiée d'une statue de Polyclète,[172] en inversé, permet de comprendre que cette torsion a vraisemblablement été inspirée au maître de Strasbourg par la sculpture antique (Fig. 292).

168. Voir *Polyklet* 1990 et *Der Entwurf des Künstlers* 1992.

169. L'art byzantin, en revanche, utilise un canon de 1/9. E. PANOFSKY (1955) 1969, p. 73-81.

170. A. ERLANDE-BRANDENBOURG 1991, p. 144.

171. D'après les mesures effectuées par Jean Délivré, le rapport tête-corps est de 7, 84 (23 cm (hauteur de la tête) sur 180 cm (hauteur totale du talon au sommet du crâne)).

172. Les deux bras de cette sculpture ont été refaits. Voir *Polyklet* 1990, p. 217.

Ainsi le sculpteur de Strasbourg s'inspire-t-il de la sculpture antique. Le naturalisme dans la représentation des corps visibles à travers le vêtement, la manière de représenter et de sculpter les plis des vêtements, la liberté de mouvement des figures, rendue par la torsion du corps, le montrent. Cependant, les différences par rapport à l'art antique confirment que, tout en ayant connaissance des principes de la sculpture antique, le maître porte son art plus loin et tente de créer un style qui lui est tout à fait propre. Comme mentionné ci-dessus, il adapte le vêtement à la mode contemporaine. Le traitement des cheveux, qui retombent librement sur les épaules, est également une marque du début du XIII^{e} siècle. Mais l'élément principal, qui l'éloigne de la sculpture antique tout en partant d'elle, est le hanchement des figures, représenté de manière différente pour l'Eglise et pour la Synagogue. Plus haut, nous avons vu le principe du contraposto antique et son imitation chez Nicolas de Verdun. Hormis les figures de la reine de Saba (Fig. 42), du Christ du Baptême (Fig. 90), de la Vierge de l'Annonciation et de la Vierge de la Crucifixion, nous retrouvons ce motif à Sens, puis à Reims (la Vierge de la Visitation (Fig. 234), l'Eglise (Fig. 261) et la Synagogue (Fig. 262)). A Strasbourg, le sculpteur n'a pas imité strictement le contraposto antique, mais il a représenté les deux figures avec un mouvement du corps. La statue de la Synagogue fléchit les deux genoux et les talons sont ramenés l'un contre l'autre, formant un angle à 45° degrés. L'Eglise présente un hanchement plus accentué, une jambe est raide et la jambe gauche est fléchie, mais les pieds sont ramenés l'un vers l'autre, au lieu de s'éloigner. Le mouvement de statuaire antique est repris et est rendu de manière totalement originale. Le sculpteur s'inspire de la torsion du corps et imite la pose assouplie du corps, tout en y arrivant par un procédé qui s'écarte de celui de l'art antique et qui s'éloigne également de toute posture naturelle du corps.

Les tympans

Le style des tympans de la Dormition et du Couronnement de la Vierge (Fig. 293, 294) est extrêmement antiquisant, bien que des différences stylistiques aient fait penser à deux sculpteurs travaillant simultanément. En effet, la technique et le style de la scène de la Dormition sont bien plus élaborés. Les plis des vêtements évoquent les principes de l'art antique et la magnifique Vierge mourante se réfère, sans aucun doute, à un prototype sculpté en bas-relief de grande qualité. La gestuelle des personnages, leur agencement et l'extrême attention portée aux drapés, font de cette représentation l'une des plus belle réalisations sculptées autour de 1220. En regard, la scène du Couronnement est plus fade, les deux anges sont plus massifs et moins travaillés. Pourtant, l'observation des deux personnages centraux les rattache du tympan voisin, par la finesse des traits des visages et par le raffinement des drapés. Ils sont stylistiquement similaires au groupe de la Dormition.

Un détail du tympan occidental du transept sud a spécialement retenu l'attention des spécialistes: la figure féminine agenouillée au pied du lit de la Vierge (Fig. 294). Les avis divergent sur l'identité de la personne représentée, mais il s'agit très vraisemblablement de Marie-Madeleine.[173] Ce type iconographique est unique pour le Moyen Âge; il s'agit d'une création inédite du sculpteur. Il faut attendre le Caravage, au début du XVII^{e} siècle, pour que Marie-Madeleine soit représentée au premier plan d'une Dormition. Un tel schéma compositionnel dérive des sarcophages antiques, sur lesquels un personnage masculin agenouillé au premier plan sur le sol se trouve de manière récurrente. Le sarcophage de Jovin à Reims présente cette formule (Fig. 4), tout comme l'ensemble des sarcophages représentant une chasse au lion ou figurant l'histoire d'Endymion et de Séléné.[174] Outre cette invention iconographique, la position très singulière de la sainte est rarissime dans l'art médiéval. Elle est assise sur le sol, la jambe gauche repliée, tandis que la jambe droite passe sous le genou gauche. Son dos est légèrement arrondi, ses bras sont fléchis en signe de supplication. Erwin Panofsky a montré l'identité de posture avec Judas de la Cène dans le psautier d'Ingeburge, réalisé peu

173. Voir S. BENGEL 1996 et J.-P. MEYER 2010, p. 141. La première estime qu'il s'agit de Marie-Madeleine tandis que le second penche pour une servante de la Vierge.

174. Voir les illustrations dans *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben* 1980; *Die Mythologischen Sarkophage* 1992.

avant 1214 (Fig. 341).[175] Nous avons recherché ce motif dans l'art antique et dans l'art byzantin. Une position similaire se trouve dans de nombreux sarcophages antiques représentant la mort d'Oreste (par exemple, Fig. 147), mais soit sans le pied passant sous le genou de la jambe opposée, soit avec le détail du pied identique mais avec une position différente de la partie supérieure du corps. Un exemple proche est donné par un sarcophage conservé à Rome: une Amazone présente la même posture des jambes et du dos, mais non des bras (Fig. 295). Nous n'avons trouvé qu'un seul motif similaire sur la porte de Mars de la ville de Reims (Fig. 358). Le petit amour assis, au centre du plafond de l'arcade centrale, présente la même posture – quoiqu'il soit nu – avec un pied passant sous le genou. Cependant, il faut considérer que ce motif est issu de la connaissance d'enluminures byzantines ou byzantinisantes. Nous le trouvons, en effet, à plusieurs reprises dans l'art byzantin, entre autres dans le Psautier de Paris (Bnf, cod. gr. 139, fol. 419v°) (Fig. 85, 296). Cette enluminure nous a déjà servi de référence au sujet de Nicolas de Verdun et l'accumulation de parallèles entre celle-ci et l'art autour de 1200 accrédite l'hypothèse de la circulation en Occident à cette période d'un modèle byzantin de cette scène dérivée du Psautier de Paris. Par ailleurs, la sainte agenouillée porte un bandeau noué à l'arrière dans sa chevelure. Ce détail ne semble pas exister dans l'iconographie médiévale antérieure, mais il est issu de l'Antiquité, comme en témoigne un chapiteau à têtes sculptées du musée lapidaire de Nîmes (Fig. 297).

La posture de Marie-Madeleine réapparaît à deux reprises dans le dernier tiers du XIV^e^ siècle, pour des figures de saint Jean au pied de la croix. En effet, le saint éploré dans la Crucifixion du Parement de Narbonne (Fig. 298) de Jean d'Orléans, présente de fortes similarités avec la Madeleine de Strasbourg. La posture est rigoureusement identique, les longs cheveux retombent sur les épaules de la même manière et, dans les deux cas, il s'agit d'un personnage pleurant une mort. Vers 1400, un peintre colonais reprend une posture identique pour, à nouveau, élaborer une figure de Jean au pied de la croix (Fig. 299). Ce motif s'est-il transmis directement ou par l'intermédiaire d'un modèle byzantin ? Une chercheuse américaine, Karen Gould, a tenté de démontrer, en 1992, que le célèbre enlumineur Jean Pucelle, maître de Jean d'Orléans, est venu à Strasbourg, peut-être pour réaliser des cartons de certains vitraux. Il se serait inspiré du portail occidental de la cathédrale ainsi que de la Marie-Madeleine de la Dormition.[176] Ses arguments peinent à convaincre. Il est à plus forte raison difficile d'imaginer un contact direct de Jean d'Orléans avec le transept sud de Strasbourg et nous ne pouvons dès lors que soulever le parallélisme entre la figure de Marie-Madeleine et deux figures de saint Jean à la fin du XIV^e^ siècle.

Le pilier des anges

Le pilier des anges, ou pilier du Jugement dernier (Fig. 300), est situé à l'intérieur de la cathédrale, au milieu du bras sud. Etroitement lié au programme iconographique du portail, il forme un ensemble cohérent sur le thème du Jugement dernier et renvoie à la fonction judiciaire du parvis méridional au début du XIII^e^ siècle.[177] En 2009, l'installation d'un échafaudage autour du pilier permit à Denise Borlée et à Jean Délivré de procéder à une étude matérielle rapprochée de l'œuvre et d'obtenir d'intéressants résultats, qui furent dévoilés lors d'une journée d'étude en octobre 2010. L'analyse des différentes couches de polychromie se poursuit encore, tandis que Denise Borlée a noté les nombreux remaniements relatifs au montage du pilier. Outre l'examen détaillé des aspects matériels, la mise en place de l'échafaudage a offert l'occasion de procéder à une campagne photographique inestimable. Les illustrations des profils des anges ont permis d'appréhender de manière saisissante leur lien incontestable avec l'art antique (Fig. 301, 302). Les chevelures aux boucles finement méchées, les visages aux traits fins et aux nez dits grecs dérivent de modèles issus de l'art classique grec, dont quelques têtes furent retrouvées en Gaule (par exemple, le jeune athlète retrouvé à Villeneuve-l'Archevêque, conservé au musée

175. E. PANOFSKY 1929/30, p. 127.

176. K. GOULD 1992.

177. Voir en dernier lieu W. SAUERLÄNDER 2006.

archéologique de Sens (Fig. 303)[178]) et en Germanie (voir le fragment conservé à Trèves (Fig. 304)). La figure de sainte Madeleine, sur le tympan de la Dormition, procède sans doute d'un modèle similaire à celui utilisé pour les anges et confirme une fois encore la connaissance par le maître strasbourgeois de la sculpture antique.

L'homogénéité stylistique, observable sur l'ensemble du programme sculpté du transept sud, confirme la responsabilité d'un seul maître sculpteur, bien que plusieurs artistes puissent avoir travaillé simultanément. La manière d'élaborer les corps, les torsions des évangélistes du pilier, le rapport avec l'art antique et les plis des vêtements sont autant d'éléments semblables sur l'ensemble des sculptures. Nous avons vu plus haut la pose tout à fait originale de la Synagogue, dérivée de l'observation du contraposto antique. Ses genoux sont fléchis, tandis que les pieds forment un angle à 45° degrés. L'ange portant la couronne d'épines, au pilier, est campé de façon identique (Fig. 305). Les recherches d'originalité, mises en œuvre pour les sculptures du portail, se poursuivent lors de la réalisation du pilier. Jean-Philippe Meyer date cette œuvre de quelques années après la réalisation du décor du portail sud, lors d'une campagne de construction ultérieure. Il situe celle-ci vers 1230-1235, après la guerre de Dabo (1228-1230) qui oppose l'évêque Berthold de Teck et le comte de Ferrette à propos de l'héritage de la comtesse Gertrude de Dabo, décédée sans enfants.[179] Or, bien que l'on s'accorde à considérer la réalisation du pilier postérieurement au portail, sur la base de considérations stylistiques, nous ne pensons pas que le conflit entre l'évêque et le comte puisse servir d'argument de datation suffisamment fiable, car aucun élément ne permet de certifier que la querelle a eu un impact sur le déroulement du chantier. Par ailleurs, Jean-Philippe Meyer distingue les mains de trois ou quatre artistes travaillant successivement au Pilier, issus de l'équipe ayant collaboré au portail, avant l'interruption du chantier causée par la guerre de Dabo.[180] Cette multiplicité des maîtres doit toutefois être considérée avec prudence. Ce qui est pris par Jean-Philippe Meyer comme des traits stylistiques dissemblables sont davantage dus à une manière d'œuvrer différente selon l'emplacement des sculptures, proches ou du spectateur.

Le type même du pilier sculpté de figures en haut-relief ne connaît pas de précédents gothiques, et rien postérieurement ne peut être comparé. Jean-Pierre Caillet, lors de la journée d'étude à Strasbourg, a avancé quelques hypothèses quant au type d'œuvres à l'origine du pilier. L'idée d'une structure superposant hiérarchiquement des personnages en relief dériverait d'une colonne de Jupiter, dont plusieurs exemplaires étaient visibles dans les provinces romaines du nord, à partir de la Bourgogne jusqu'aux Pays-Bas et de Paris jusqu'en Germanie.[181] Ces colonnes présentent d'une part une structure de figures superposées et d'autre part elles étaient en général surmontées d'un Jupiter trônant. Or, la déviance iconographique du Christ du pilier des anges (Fig. 306), qui lève la main gauche et abaisse la droite (donc contraire à la règle selon laquelle la main droite bénit), se référerait au geste de Jupiter qui se retrouve entre autres sur celui de Feurs, déjà mentionné à plusieurs reprises (Fig. 58). La plupart des colonnes à Jupiter n'ont pas conservé leur figure sommitale. Cependant, il est fort probable qu'une colonne romaine comportant des figures en relief superposées, avec une statue de Jupiter trônant sur le modèle du Zeus sculpté par Phidias à Olympie, était visible aux alentours de Strasbourg. Tout porte à penser que l'origine typologique du pilier des anges en dérive. Le musée de Cologne conserve une telle statue assise de Jupiter, qui se trouvait au sommet d'une colonne, et qui permet de considérer le rapport dans le mouvement du drapé sur les jambes (Fig. 307). Elle provient de la porte Weyer et était visible durant le Moyen Âge.[182] Toujours à Cologne, d'autres colonnes à figures superposées étaient visibles (Fig. 308, 309),[183] confirmant la présence d'une colonne dédiée à Jupiter dans la région.

178. E. ESPERANDIEU 1907-1981, t. 4, p. 53.

179. J.-M. MEYER 2010.

180. *Ibid*., p. 174-178.

181. *Die Jupitersäulen* 1981, p. 8-9.

182. *Ibid*., cat. nº 41, p. 432-433. La tête, perdue, fut remplacée par une autre.

183. Par exemple, la colonne retrouvée à la Brüderstrasse, *ibid*, cat. nº 109, p. 453.

Malgré les évidents liens de l'ensemble de la sculpture du transept sud avec la sculpture antique issus, nous semble-t-il, d'un contact et d'une observation directs, Jean-Philippe Meyer a privilégié, dans son étude sur les sources stylistiques de la sculpture du tympan sud, les intermédiaires byzantintinisants.[184] Les miniatures alsaciennes de l'*Hortus deliciarum*, réalisé à la fin du XII[e] siècle, et celles de l'Evangéliaire de Spire, réalisé vers 1197-1198, trouvent plusieurs échos dans la sculpture strasbourgeoise des années 1220 et seraient en grande partie responsables de son caractère antiquisant. Ces échos se trouvent surtout dans les œuvres attribuées par Jean-Philippe Meyer au maître du Couronnement et à l'un des sculpteurs du Pilier des anges, celui qui réalisa les anges thuriféraires. De plus, selon lui, le mouvement de torsion de la Synagogue proviendrait des miniatures de l'*Hortus deliciarum*. Plusieurs parallélismes dressés par Jean-Philippe Meyer doivent être retenus, tandis que d'autres semblent moins convaincants. Par exemple, le groupe du Christ et de la Vierge (Fig. 293) évoque effectivement la représentation quasie équivalente du Couronnement de l'Eglise dans l'*Hortus* (Fig. 310). Saint Jean du Pilier des anges (Fig. 311) présente une posture qui rappelle son homologue dans l'Evangéliaire de Spire (Fig. 312). En revanche, Marie-Madeleine, dans la scène de la Dormition (Fig. 294), ne provient pas de l'apôtre à l'extrême droite de la scène du Christ à Gethsémani (Fig. 13). Nous avons vu plus haut, les rapports plus étroits de cette figure avec les enluminures dérivées du Psautier de Paris. Les liens avec l'enluminure byzantinisante du tournant du XIIIe siècle sont incontestables, mais ils se situent essentiellement au niveau compositionnel. Des postures et des lignes du drapé ont servi à l'élaboration de la sculpture du transept sud. Cependant, le style assoupli ne saurait provenir d'enluminures byzantinisantes vers 1200, qui sont d'un style rigide, aux plis triangulaires et aux lignes cassées. Le travail de Jean-Philippe Meyer contribue toutefois à étoffer les sources de la sculpture du transept sud. Une voie d'influences n'exclut pas l'autre et il nous semble qu'il faut prendre en considération la connaissance de l'art antique autant que celle des miniatures byzantinisantes germaniques.

Pour résumer, le maître des sculptures du transept sud est arrivé sur le chantier strasbourgeois au milieu des années 1210 et révolutionne l'art local. Le fossé entre le style en cours à son arrivée et le style nouveau qu'il amène sur le chantier est considérable. Le sculpteur introduit à Strasbourg le style 1200 qui domine la production artistique au nord des Alpes entre 1180 et 1230. Nous ne pouvons pas déterminer son lieu de formation, mais il pourrait avoir travaillé sur l'un des grands chantiers de cathédrales en cours vers 1210, très vraisemblablement à Chartres. Il a indéniablement une connaissance approfondie de la sculpture antique. Après en avoir étudié les principes généraux, la représentation des anatomies, les proportions et les drapés, il façonne son style personnel. Il en prend la substance pour achever une œuvre qu'il veut supérieure, par l'ajout de son propre style, de sa propre mise en scène et de sa propre inventivité. En arrivant à Strasbourg, il prend connaissance des enluminures byzantinisantes germaniques antérieures de quelques décennies. La répercussion immédiate du transept sud sur la production artistique se retrouve dans l'Empire, à Bamberg, à Magdeburg, à Freiberg et à Brême. Ce style est ensuite supplanté par une nouvelle vogue venue d'Ile-de-France. L'orfèvrerie, qui dès le début du XIII[e] siècle suit les innovations introduites dans la sculpture, offre les rares traces d'une influence du sculpteur strasbourgeois: localement et à Saint-Maurice d'Agaune.[185]

Angleterre

L'Angleterre des Plantagenêts est un important «centre catalyseur»[186] du style 1200. Louis Grodecki observe que le style classicisant dans cette région ne dépend pas des tendances continentales, mais qu'il pourrait bien les précéder, puisqu'on en trouve une attestation déjà

184. J.-M. MEYER, B. KURMANN-SCHWARZ 2010, p. 181-197.

185. H.-J. HEUSER 1974 et D. THURRE 1992. Cet auteur confirme les liens étroits entre Strasbourg et Saint-Maurice et estime qu'un orfèvre strasbourgeois fut appelé à travailler dans l'abbaye.

186. W. SAUERLÄNDER 2000 et L. M. AYRES 1974.

en 1188-1189 sur le sceau de Richard Cœur de Lion.[187] Etant donné l'implantation d'orfèvres mosans en Angleterre, il semble que la pénétration insulaire du style antiquisant se soit effectuée par ce biais. Les relations entre l'Angleterre et la Sicile façonnent la particularité du style 1200 sur sol anglais. Les miniatures de la Bible de Winchester dénotent des liens entretenus par les miniaturistes avec la Sicile, ainsi que Willibald Sauerländer, à la suite de Larry Ayres, l'a démontré grâce à la comparaison entre le Christ de l'initiale des Lamentations de Jérémie et le Pantocrator monumental de l'abside de la cathédrale de Cefalú.[188] Il ne reste que peu d'œuvres de pierre, des années qui nous concernent, conservées sur sol anglais. Cependant, pour nous faire une idée de la manière dont les sculpteurs interprétèrent le style 1200, nous avons les sculptures de York, de Wells et de Winchester. Un témoignage précieux nous renseigne sur la manière et sur la date à laquelle le goût pour les objets antiques se diffuse en Angleterre. Jean de Salisbury raconte qu'Henri de Blois transporta, en 1151 à Winchester, des œuvres de Rome afin de les collectionner et qu'il utilisa une gemme antique sur son sceau.[189] Son épiscopat et son admiration pour les œuvres antiques coïncident avec le règne de l'abbé Wibald, à Stavelot. L'Angleterre était un territoire conquis par les Romains, et englobé dans la province de Bretagne. Il s'agissait de la région la plus reculée de l'Empire, dans laquelle la présence d'œuvres romaines a probablement été moins conséquente que dans les centres plus importants, mais certains vestiges devaient être présents, en plus des œuvres romaines importées durant le XII^{e} siècle. L'extrême rareté de la statuaire en marbre en Angleterre, durant la domination romaine, est en effet attestée. L'étude de Lea Stirling a permis de montrer que peu de statues décoraient les villas publiques ou privées. Il semble qu'on en trouvait principalement à Woodchester et à Londres: des statues de Bacchus, de Diane, de Cupidon et les mosaïques dédiées à Orphée.[190]

Winchester

La cathédrale d'Henri de Blois conserve une magnifique statue (Fig. 266) qui indique non seulement l'imitation d'une œuvre antique, dont la collection de l'évêque était susceptible d'offrir le modèle, mais aussi les liens étroits qu'entretient l'île avec le continent. En effet, la relation avec la sainte Modeste et avec la reine de Saba de Chartres ou encore avec l'Eglise de Strasbourg est flagrante, sans que l'on puisse définir avec certitude si l'une dérive de l'autre ou s'il existe un modèle antique commun.[191] A la suite de la littérature de la première moitié du XX^{e} siècle, qui met l'accent sur les rapports qu'entretient cette statue avec la plastique grecque classique du IV^{e} siècle av. J.-C., Heinz Roosen-Runge propose comme comparaison une statue de la glyptothèque de Munich, un Apollon de Copenhague et une statue d'Eleusis.[192] Il nous paraît évident que la sculpture hellénique aux vêtements collés sur le corps comme s'ils étaient mouillés ne peut être évoquée dans ce cas. Autant les liens avec ce style antique s'avèrent judicieux à Sens, comme nous l'avons vu, autant ils sont dénués de pertinence dans ce cas. L'interprétation de l'art antique se fait de la même manière que chez le sculpteur du transept sud de Strasbourg. On retrouve en effet un même mouvement du drapé au pied et une abondante retombée de tissu ainsi que des tuniques cintrées aux plis parallèles et rectilignes. Le sculpteur de la statue de Winchester connaît vraisemblablement les mêmes types de statues antiques que le sculpteur de Strasbourg. Le positionnement des jambes de la statue de Winchester trahit incontestablement, en plus du drapé et du rapport corps-vêtement, la connaissance de la statuaire romaine. Faut-il imaginer que la statue de Winchester se réfère directement à un modèle antique ramené de Rome par Henri de Blois ? Cette question reste

187. L. GRODECKI (1977) 1983, p. 209.

188. W. SAUERLÄNDER 2000.

189. JEAN DE SALISBURY (1956) 1986, p. 79.

190. L. M. STIRLING 2008, p. 190-195.

191. H. ROOSEN-RUNGE 1961; J. WIRTH 2004, p. 95.

192. H. ROOSEN-RUNGE 1961.

irrésolue étant donné la complète disparition de cette collection d'antiquités. Nous savons que des œuvres romaines se trouvaient au XII[e] siècle à Winchester, mais nous ignorons lesquelles et quelle fut leur destinée.

York

Plusieurs statues, conservées au Yorkshire Museum de York, proviennent de l'abbaye Sainte-Marie. Elles datent de la fin du XII[e] siècle et présentent un style 1200 d'aspect massif. Le drapé est lourd et les plis sont épais. Mais, sans conteste, le modèle est antique, ainsi que l'atteste tout particulièrement le visage aux cheveux bouclés de la figure de saint Jean (Fig. 313), qui rappelle le visage d'un ange de Paris (Fig. 219). Willibald Sauerländer a établi, de manière excessive, que l'art antiquisant de York dérivait de Sens et de Mantes. Il se basait donc sur des prototypes français entre 1180 et 1195.[193] Il paraît évident que sculpteur de York semble s'abstraire, au contraire, des modèles français. Ses références sont directement antiques, comme nous allons le montrer et l'aspect massif des sculptures provient du type de prototypes vu par l'artiste. Tout d'abord, comme il apparaît à première vue, les visages dérivent de modèles romains provinciaux. Une tête retrouvée à Bagnols, au sud de la France, et conservée au musée Calvet à Avignon (Fig. 314), présente les mêmes traits du visage de Jean. La technique sculpturale et la manière de réaliser les yeux et les autres éléments du visage sont extrêmement proches. De plus, le traitement de la chevelure, en mèches épaisses bouclées, apporte une proximité supplémentaire. La ressemblance est probante et atteste de l'utilisation d'un modèle provincial romain tardif présent peut-être sur sol anglais, puisque le *limes* de l'Empire romain s'étendait jusque dans l'île. Un second élément confirme l'utilisation d'œuvres provinciales: la statue de Moïse (Fig. 315) revêt un habit qui rappelle la toge romaine. Le large pli du manteau, tombant de l'épaule droite sur la main gauche, en plus de l'attache sur l'épaule droite, prouve l'allusion au vêtement romain. Cependant, ce dernier est représenté ici de manière différente, sans reproduire les critères romains avec exactitude. Le sculpteur a recréé librement un drapé antique, de mémoire, d'après un modèle semblable à la statue retrouvée à Trèves (Fig. 316). La similarité des plis épais, rectilignes et profondément creusés est remarquable. De plus, une pareille distinction est effectuée entre les plis du torse et ceux des jambes. Au regard de cette comparaison, il faut considérer que des références antiques directes furente employées. Ces mêmes références se remarquent également sur les autres statues provenant de l'église de York, moins connues, mais dont le caractère fortement massif et antiquisant dénote également de la connaissance du sculpteur d'œuvres similaires à celles que nous évoquons.[194]

Wells

Les statues de la façade occidentale de la cathédrale de Wells sont d'un style très antiquisant. La construction de l'édifice débuta vers 1180 par l'est et atteignit le bloc occidental vers 1220, *terminus ante quem* des statues.[195] Le groupe du Christ et de la Vierge (Fig. 317) illustre parfaitement le style 1200 anglais, dérivé cette fois de la sculpture monumentale continentale. Sans pouvoir le certifier, nous avons l'impression que la sculpture de cet ensemble ne se réfère pas à des modèles directs, mais qu'elle intègre le style en vogue. Dans l'ensemble, des similarités proches s'observent avec l'art rémois (en particulier dans les types faciaux et les yeux en amande) et avec l'art parisien. Mais certaines sculptures sont plus simplifiées et elles témoignent du nouveau style, sans toutefois atteindre la rigidité du *block style*. Un chapiteau, situé dans le transept sud, daté vers 1210, reprend le célèbre *Spinario* et montre ainsi la reprise de motifs antiques à Wells, en plus d'un style antiquisant (Fig. 318).

193. W. SAUERLÄNDER 1959, p. 53-69.

194. Reproduites dans D. J. A. ROSS 1962, pl. 21.

195. P. WILLIAMSON 1995, p. 105-112.

Lawrence Stone émit une hypothèse intéressante sur l'utilisation d'un style antiquisant à Wells. En effet, cinq gisants de tombeaux d'évêques, sculptés peu après 1206, et deux autres statues plus tardives sont réalisés dans l'esthétique classique.[196] La raison de la commande pourrait être liée à une volonté de souligner l'origine antique de l'histoire épiscopale de Wells, dans le contexte conflictuel qui oppose les chanoines de la cathédrale et les moines de Bath au sujet du droit à l'élection des évêques. Cette stratégie idéologique a également déterminé le style des statues de la façade ainsi que sa typologie, puisqu'elle serait conçue comme un reliquaire et une clôture de chœur.[197] L'évêque Jocelin aurait ainsi volontairement fait appel à un style se référant au passé pour ramener le siège épiscopal de Bath à Wells. Jean-Pierre Caillet a étudié la figure de l'évêque en France aux XII[e] et XIII[e] siècles et a démontré que les cathédrales construites à ce moment présentent bien souvent un programme iconographique visant à affirmer le pouvoir épiscopal.[198] Wells est un exemple insulaire et le choix stylistique sert visiblement de propagande. Ce cas permet de nous interroger de manière plus large sur l'éventualité de buts politiques dans le choix d'un style antiquisant.

Récapitulation

Les premières manifestations du style 1200 s'observent donc à la cathédrale Notre-Dame de Laon, aux consoles de Saint-Remi de Reims et à la façade occidentale de la cathédrale Saint-Etienne de Sens. Les sculpteurs actifs sur les deux premiers édifices n'ont pas étudié l'art antique, mais ils ont transposé en pierre le style de l'orfèvrerie mosane des années 1170 et 1180, dont le rayonnement fut considérable. L'église Saint-Yved de Braine participe de ce même processus, en assimilant cependant les nouveautés réalisées par Nicolas de Verdun au reliquaire de Cologne. Les sculpteurs de Sens sont véritablement les premiers à intégrer, à l'échelle monumentale, un retour aux formes antiques dérivé d'une observation attentive des œuvres de l'époque romaine conservées dans la ville. Ce cas est particulièrement intéressant, puisque la particularité antique de la ville se reflète sur l'art des années 1200, qui présente à Sens un caractère nettement plus hellénique que dans les autres œuvres antiquisantes de la période par un rapport corps-vêtement plus étroit. L'hypothèse de la référence aux œuvres locales, proches des chantiers, peut être ainsi appuyée. Presque simultanément, en Angleterre, les sculpteurs de York, eux aussi, se tournent vers statues provinciales tardo-antiques qu'ils ont à disposition. Tandis que Paris et Chartres n'utilisent des modèles antiques que de manière sporadique, il faut attendre les années 1220 pour qu'une étude attentive de l'Antiquité puisse clairement s'établir à Reims. A nouveau, dans ce cas, les sculpteurs ont accès à des vestiges romains qui se trouvent à proximité de leur lieu d'activité. Dans l'Empire, Halberstadt inaugure le mouvement, dès les premières années du XIII[e] siècle. A Strasbourg, un maître sculpteur, provenant vraisemblablement d'un chantier français, peut-être celui de Chartres, acquiert une parfaite connaissance des principes stylistiques de la sculpture antique et observe les œuvres accessibles à proximité de son lieu d'activité. Mais, la sculpture impériale du début du XIII[e] siècle se distingue en général davantage par une répercussion du style français issu de l'imitation de modèles antiques, que par un regard porté sur les œuvres antiques. Cette distinction ne doit, apparemment, rien au hasard; elle repose sur des considérations historiques. En effet, ces régions se situent hors du *limes* et ne conservèrent donc pas d'œuvres antiques, à l'exception de Strasbourg, Trèves et Cologne, situées à l'intérieur des frontières de l'Empire romain. Halberstadt demeure l'exception, en tant que ville hors du *limes* adoptant un style fortement

196. L. STONE 1955, p. 106-107. Voir également P. WILLIAMSON 1995, p. 105.

197. C. M. MALONE 2004, en part. p. 189-200.

198. J.-P. CAILLET 2007, p. 301-309.

antiquisant. La sculpture impériale semble influencée par des modèles français d'une part, et par des modèles byzantinisants, d'autre part. A Strasbourg, la situation est particulièrement révélatrice de la présence de ces derniers, puisque le sculpteur, arrivant sur le chantier du transept et ayant préalablement déjà assimilé les principes antiques, se tourne non seulement vers des monuments romains aux alentours de la ville impériale, mais étudie également les enluminures byzantinisantes produites dans cette région. Nous constatons que le caractère hétérogène caractéristique du style 1200 peut en grande partie être expliqué par la présence ou non d'œuvres antiques dans les lieux de production. Dans les cas où les vestiges romains sont attestés, le type d'œuvres à disposition explique les différentes formes que revêtent les œuvres de style 1200.

Chapitre IV
La peinture

Après avoir considéré l'imitation de l'Antiquité dans la production orfévrée et la production sculptée du style 1200, venons-en à la peinture de la période et examinons comment le *Muldenfaltenstil* se met en place dans les enluminures et sur les vitraux. Nous verrons que parmi toute cette production, seule une œuvre a spécifiquement retenu l'attention dans les rapports avec l'Antiquité: le psautier d'Ingeburge. Nous avons été confrontée à la même situation en examinant les enluminures de la période, puisque étonnamment, les œuvres peintes ne comportent que peu de références antiques directes, contrairement à ce qui s'observe pour les autres techniques.

Le psautier d'Ingeburge

Le contexte de la réalisation du manuscrit

En orfèvrerie, l'ambon de Klosterneuburg et la châsse des rois mages de Cologne illustrent le style 1200, tandis qu'en sculpture, le groupe de la Visitation de Reims sert de paradigme. En enluminure, le magnifique psautier conservé au Musée Condé de Chantilly manuscrit 9 illustre parfaitement la transposition graphique vers 1200 du courant antiquisant. Découvert par Léopold Delisle en 1867, il fit l'objet d'une monographie détaillée par Florens Deuchler, qui l'analysa en détail, autant sur le plan iconographique que stylistique et historique.[1] Le premier historien retraça l'histoire du manuscrit, à partir de sa commande et en passant par les possesseurs successifs. Il remarqua la destination féminine du manuscrit, révélée par les expressions employées dans les prières. Il conclut que le manuscrit s'adresse à la reine Ingeburge de Danemark, deuxième femme infortunée de Philippe Auguste, en raison de la notation, ajoutée peu après l'exécution du manuscrit, de la mort de ses parents Waldemar (1182) et Sophie (1198), ainsi que de celle d'Eléonore de Vermandois, vassale de Philippe Auguste et amie d'Ingeburge. A l'identification de la destinataire, s'ajoute une fourchette chronologique fiable, établie entre 1192, date des fiançailles royales de la princesse danoise, et 1214, date de la bataille de Bouvines également rajoutée ultérieurement dans le manuscrit. Le lieu d'exécution est désormais établi comme étant la région des diocèses de Noyon-Soissons-Laon. Grâce à la découverte d'un psautier à l'usage de Noyon à Avranches en 1986 (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 66), incontestablement issu de l'atelier responsable des enluminures du psautier d'Ingeburge, l'hypothèse formulée en 1967 par Florens Deuchler est certifiée.[2] François Avril, en plus de ce psautier-ci et du psautier ms 338 de la Pierpont Morgan Library mis en lien par Florens Deuchler avec le psautier d'Ingeburge, ajoute au corpus de l'atelier le Rituel de Nivelon de Quierzy, évêque de Soissons (1176-1207), composé entre 1180 et 1190 (BnF latin 8898)

1. L. DELISLE 1867; F. DEUCHLER 1967.
2. F. AVRIL 1987.

apportant ainsi un élément supplémentaire sur la localisation au nord-est de l'Ile-de-France de l'atelier et attestant une activité déjà au début du règne de Philippe Auguste.[3]

Deux styles coexistent à l'intérieur des vingt-sept pleines pages enluminées du psautier. Ellen J. Beer a distingué un style byzantinisant et un *Muldenfaltenstil*, reflets, d'après elle, de l'évolution d'un même artiste d'origine mosane.[4] En réalité, Florens Deuchler a démontré que deux artistes différents ont collaboré parallèlement.[5] Le premier aurait également réalisé les initiales du ms 338 de la Pierpont Morgan Library, comme le révèle la proximité dans la manière de modeler les drapés et les anatomies d'après des modèles byzantins. Le deuxième maître possède un style antiquisant nettement influencé par l'art de Nicolas de Verdun, proche de l'ambon pour Deuchler, et proche du reliquaire de Tournai pour Reiner Haussherr.[6] Ce dernier situe la composition du psautier d'Ingeburge vers 1210, en raison de la maturité du *Muldenfaltenstil* et de la proximité avec un vitrail de la rose orientale de la cathédrale de Laon et du vitrail de l'arbre de Jessé de la cathédrale de Soissons, daté par Louis Grodecki vers 1212.[7] Il rajeunit le manuscrit d'une quinzaine d'années par rapport à la datation avancée préalablement par Florens Deuchler. Robert Branner apporta, lors du symposium rattaché à l'exposition *The Year 1200*, un nouvel élément de discussion.[8] Il remit en cause une commande d'Ingeburge, signalant à juste titre qu'elle aurait fait inscrire la date de la mort de ses parents immédiatement et non ultérieurement. Une commande royale étant avérée, le psautier aurait donc été réalisé au nord de la France pour Agnès de Méran. La pertinence de cette remarque pose, à nouveau, la question du commanditaire. La commande du psautier s'inscrit dans le contexte des relations conjugales mouvementées des époux, qui valurent à Philippe Auguste des démêlés avec la papauté et dont les chroniques contemporaines font un large écho. Le roi épousa Ingeburge, sœur de Knut IV, en 1193, après la mort de sa première épouse Isabelle de Hainaut, de laquelle il eut son fils Louis. Sans en dévoiler la raison, il répudia sa deuxième femme le lendemain des noces et l'envoya au couvent de Saint-Maur-des-Fosses. Son remariage immédiat avec Agnès de Méran puis la naissance de deux enfants issus de cette nouvelle union provoqua l'indignation du pape Innocent III. Agnès meurt en couches en 1201 et Philippe tente finalement une réconciliation avec Ingeburge qui aboutit en 1213. La certitude que le psautier fut entre les mains d'Ingeburge et le contexte mouvementé des liens matrimoniaux de Philippe Auguste permettent d'établir trois hypothèses. Premièrement, le psautier aurait été commandé pour le mariage entre le roi de France et la reine danoise. Or, dans ce cas, les dates des décès des parents de celles-ci auraient été insérées immédiatement, et non après 1214. Il aurait alors été réalisé pour Agnès de Méran dès 1193, hypothèse avancée par Robert Branner. Suite au décès de celle-ci, le psautier aurait été offert à Ingeburge lors de sa libération en 1213, qui aurait alors fait ajouter des dates qui lui tiennent à cœur après la victoire de Bouvines. Dernière hypothèse, le psautier serait un cadeau offert par le roi lors de la réconciliation.[9] Celle-ci est la plus probable puisqu'elle explique l'ajout des dates par Ingeburge qui aurait eu lieu au moment de la réception du psautier, commandé en 1213 et terminé l'année suivante. De plus, un détail paléographique plaide en faveur d'une datation basse : la barre traversant le "et" tironien n'apparaît en France que durant la deuxième décennie du XIIIe siècle.[10]

3. *Ibid*.
4. E. J. BEER 1962, p. 155.
5. F. DEUCHLER 1967, p. 116-125 ; F. DEUCHLER 1970.
6. *Ibid*., p. 134 ; R. HAUSSHERR 1975.
7. *Ibid*., p. 238 ; L. GRODECKI 1969.
8. R. BRANNER 1975, p. 176 ss.
9. Hypothèse émise par J. A. HERBERT (1911) 1959, p. 192-193 et par E. PANOFSKY 1935, p. 32.
10. *Une renaissance* 2013 (P. Stirnemann), p. 144-145.

Sources stylistiques et iconographiques

La sculpture contemporaine – la cathédrale de Laon

Les diverses études entreprises jusqu'à présent ont fait ressortir la dette du second maître du psautier envers la sculpture contemporaine. Illiana Kasarska a établi les surprenants parallèles stylistiques avec la façade de la cathédrale de Laon, à la suite de Florens Deuchler.[11] L'ange de l'Annonciation du psautier (Fig. 319) se rapproche d'un damné du linteau du portail du Jugement dernier (Fig. 320); la même ondulation du drap de la Nativité laonnaise (Fig. 321) se répercute sur le vêtement du manteau de la Vierge lors de la Dormition (Fig. 322); la souplesse du drapé et les plis en «v» de la tunique du berger (Fig. 323) se retrouvent sur le compagnon de la Fuite en Egypte (Fig. 324) et la proximité du vêtement et de la syntaxe des plis entre le Christ aux limbes (Fig. 326) et le saint Michel laonnais (Fig. 325) offre un parallèle supplémentaire. Ces exemples éloquents démontrent que certaines des enluminures du psautier sont une transposition bidimensionnelle de la sculpture de Laon. Finalement, nous ajoutons la proximité entre l'ange du portail nord et l'ange chez Abraham du psautier (Fig. 327, 328).

Florens Deuchler a repéré la rareté de la composition de la Fuite en Egypte (Fig. 324) et a soulevé son parallélisme avec la scène équivalente sur un vitrail de Laon (Fig. 329). En effet, la Vierge chevauche l'âne, mais elle ne tient pas l'enfant sur ses genoux. Ce dernier se trouve dans les bras de Joseph situé derrière l'animal, tandis qu'un serviteur ouvre la marche. La Vierge effectue un mouvement vers l'arrière, pour tendre les bras à son fils. Ce schéma de composition particulier, qui connaît une diffusion limitée, apparaît à la cathédrale de Laon (vers 1205).[12] Il se retrouve ensuite sur un vitrail de la cathédrale de Troyes (vers 1210-1220[13]), sur la châsse de saint Marc à Huy (datée de manière vague entre 1210 et 1230[14]), sur un vitrail de la collégiale à Saint-Quentin (vers 1220), puis en Toscane (vers 1275-1280).[15] La diffusion au nord de la France, puis plus tardivement en Italie, laisse supposer la circulation de ce type de représentations via un carnet de modèles basé sur une composition byzantine. Il faut surtout retenir le rôle d'intermédiaire que joue la sculpture de Laon dans la transmission stylistique entre Nicolas de Verdun et l'enlumineur du psautier. L'ambon est une source de la sculpture laonnaise qui influe sur le psautier. Par exemple, l'annonciation de Klosterneuburg se répercute sur la scène équivalente de Laon qui à son tour influence l'ange du psautier.

L'Antiquité

Le style antiquisant du second maître du psautier a toujours été mis en avant et a fait considérer ses enluminures comme représentantes types du style 1200. Une étude de la sculpture antique expliquerait la démarche stylistique de cet artiste, car ses caractéristiques principales sont la souplesse des drapés moulant les corps, en particulier les membres inférieurs (conformément au procédé de Nicolas de Verdun), une attention portée aux anatomies (voir les ressuscités de la scène du Jugement dernier, folio 33r°, Fig. 330) et surtout, l'illusion d'un rendu tridimensionnel par l'emploi subtil d'un système de dégradé dans les plis des vêtements. Ce procédé est également présent dans le missel d'Anchin (Douai, bibliothèque municipale, ms 90), pendant stylistique du psautier d'Ingeburge.[16] Malgré la certitude unanime de la

11. F. DEUCHLER 1967, p. 139; I. KASARSKA 2008, p. 215-216.

12. Pour la datation du vitrail, voir F. DEUCHLER 1967, p. 157, n. 264.

13. E. C. PASTAN ET S. BACON 2006, p. 165.

14. *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, cat. n° 182, p. 176-177.

15. F. DEUCHLER 1967, p. 40, ill. 208-212. Dans deux articles rédigés après ces pages, nous avons traité cette iconographie particulière, en avons tracé la diffusion et tenté d'en expliquer la signification: voir L. TERRIER ALIFERIS 2016, "Joseph christophore" et L. TERRIER ALIFERIS à paraître (2).

16. *Ibid.*, p. 146 et 164.

connaissance de l'Antiquité possédée par l'enlumineur, aucune œuvre ne fut véritablement proposée en comparaison. Florens Deuchler remarqua le nombre considérable de profils et conclut à l'utilisation de médailles et de camées antiques.[17] Pourtant, il ne proposa qu'une seule comparaison, entre un homme de profil présent au moment de l'Arrestation du Christ (folio 25r°, Fig. 331) et un portrait de l'empereur Magnence, dont on sait qu'une médaille à son effigie fut retrouvée au nord de la France, vers Vermand (Aisne). Une est conservée au musée de la Fère (Aisne) et une autre au British Museum (Fig. 331). La forte récurrence de figures en profil pourrait certifier que les enlumineurs connaissent des reliefs antiques de petite ou de grande dimension. Des 368 figures – humaines, divines, démoniaques ou angéliques – représentées sur les vingt-sept pleines pages enluminées du manuscrit, quarante-huit sont des profils: ce qui représente près de treize pour cent. Les figures animales sont, quant à elles, majoritairement de profil. Etant donné la rareté de ce mode de représentation durant la période médiévale, sa réapparition massive dans les enluminures considérées provient de sources étrangères à l'Occident médiéval. L'Antiquité utilise abondamment ce procédé, mais le monde byzantin ne semble pas l'avoir oublié. Ne serait-ce qu'à Monreale, de nombreux personnages sont de profil et le manuscrit byzantinisant de l'*Hortus deliciarum* en contient également une multitude. A notre avis, la récurrence de profils dans le psautier d'Ingeburge dérive plutôt de la connaissance d'enluminures ou de mosaïques byzantines ou byzantinisantes que de sources antiques.

Nous avons également voulu déterminer si la tridimensionnalité du style du second maître dérive d'une connaissance de l'Antiquité, en confrontant les miniatures avec des œuvres antiques, prioritairement avec les sculptures et les bas-reliefs. L'absence de résultats nous conduit à exclure une étude directe de la sculpture antique. Non seulement aucun motif particulier ne provient de l'Antiquité, contrairement à Nicolas de Verdun, mais de plus, aucun parallèle ne peut être établi dans la syntaxe des plis. La source de son style n'est pas là. Avant de certifier la filiation directe avec la sculpture contemporaine, il faut prendre en compte les influences byzantines plus attentivement.

Byzance

Les étroits liens qui unissent le psautier d'Ingeburge avec l'art byzantin, remarqués déjà par Florens Deuchler, s'avèrent particulièrement frappants. Celui-ci mentionne une référence iconographique byzantine, définie ou non, pour près de la moitié des scènes. Cette présence se fait à un niveau stylistique pour le premier maître, et à un niveau iconographique pour l'ensemble des enluminures. Nous avons poursuivi le travail entrepris par Florens Deuchler et nous avons obtenu des résultats plus fructueux que lors de la confrontation avec le corpus antique. Les références à l'art siculo-byzantin de la deuxième moitié du XII^{e} siècle autour de 1200 sont bien connues et bien étudiées pour Nicolas de Verdun et pour le psautier d'Ingeburge. Florens Deuchler a dressé plusieurs parallèles avec la chapelle palatine de Palerme et avec la cathédrale de Monreale. Cette dernière joue un rôle plus important dans la transmission des motifs aux enlumineurs du psautier et Deuchler l'évoque pour l'iconographie de onze scènes du psautier (10B, 11A, 12A, 13B, 14A, 14B, 15A, 15B, 16B, 22A, 22B). Il ne serait pas utile de répéter l'origine iconographique byzantine pour chacune d'elles, mais ajoutons seulement quelques parallèles supplémentaires. Outre les rapports avec les mosaïques byzantinisantes de l'époque normande en Sicile, plusieurs motifs dérivent d'œuvres se trouvant au cœur de l'Empire byzantin. L'ange rendant visite à Abraham (Fig. 327), en général comparé avec l'ange de la chapelle palatine de Palerme, présente en réalité plus de ressemblance avec son émule à Daphni, près d'Athènes (Fig. 332), de par la stricte identité de posture, la proximité du vêtement et le système de plis compartimentés et anguleux.

Un personnage du psautier a retenu notre attention en raison de sa position étrange et de l'impression de copié-collé qu'il dégage: le berger de face du folio 16v° (Fig. 333). Sa posture

17. *Ibid.*, p. 144.

quasi dansante occupant la majeure partie de l'espace et son caractère unique dans la production médiévale nous semblent attester l'utilisation d'un modèle. Nous avons cherché celui-ci dans l'art antique, puis dans l'art byzantin. Nous avons finalement trouvé à Thessalonique un petit reliquaire paléochrétien de la deuxième moitié du IV^e^ siècle, de l'époque théodosienne, qui présente des ressemblances fortes avec le psautier. Les trois Hébreux dans la fournaise, représentés sur l'une des faces (Fig. 334), et Daniel dans la fosse aux lions, sur une autre face (Fig. 335), sont similaires au berger, autant par la pose que par le vêtement. Par ailleurs, la grande face opposée, sur laquelle figure une *traditio legis* (Fig. 336), et la seconde petite face figurant Moïse recevant les tables de la loi (Fig. 337) permettent d'établir des parallèles avec un autre folio du psautier. En effet, Marie-Madeleine du *Noli me tangere* (folio 29r^o^, Fig. 326) s'incline de la même façon que Pierre et Moïse. La syntaxe des vêtements et la manière dont ces derniers enveloppent le corps frappent par leur analogie. De plus, les Christ sur l'une et l'autre œuvres adoptent un maintien similaire des jambes. Ce reliquaire fut retrouvé en 1966 dans les décombres d'une petite église, détruite au VII^e^ siècle, de Nea Herakleia près de Thessalonique.[18] Par conséquent, sa visibilité durant la période médiévale est peu probable. La transmission formelle passe vraisemblablement par l'intermédiaire d'une œuvre byzantine. Thessalonique offre un deuxième point de comparaison avec le psautier. Nous avons en effet recherché la source iconographique de l'Ascension (Fig. 338), étonnante par la position quelque peu maladroite des bras levés des apôtres qui suggère la connaissance d'une œuvre byzantine. Nos résultats concordèrent avec ceux émis par Florens Deuchler puisque l'exemple le plus proche se trouve dans l'église Sainte-Sophie de la capitale macédonienne. La mosaïque de la coupole présente une Ascension, comportant le Christ au centre entouré des apôtres dont deux lèvent un bras de façon semblable (Fig. 339). L'*Hortus deliciarum* véhicule la présentation byzantine de la scène (fol. 167, Fig. 340) et offre un bon point de comparaison avec le psautier d'Ingeburge.

Un motif, déjà évoqué au sujet du tympan de la Dormition de la cathédrale de Strasbourg, mérite une analyse, puisqu'il représente une clé d'accès à la compréhension des filiations du psautier d'Ingeburge. Le Judas de la Sainte Cène (Fig. 341) est semblable à la Marie-Madeleine de Strasbourg (Fig. 294).[19] Une copie directe du motif strasbourgeois ne peut être envisagée, malgré la stricte identité entre les deux figures. Le *terminus ante quem* du psautier est 1214, date qui coïncide approximativement avec l'arrivée du sculpteur sur le chantier de la cathédrale strasbourgeoise. Il faut dès lors envisager un modèle commun. Nous avons vu que la source de la Marie-Madeleine dérivait d'une enluminure byzantine à l'intérieur du groupe de manuscrits représenté par le psautier de Paris (BnF cod. fr. 139) (Fig. 85, 296). La double reprise d'un motif issu de l'art byzantin, dans les mêmes années, accrédite l'hypothèse de la circulation de manuscrits orientaux au nord de la France à la fin du XII^e^ et au début du XIII^e^ siècle. Un élément supplémentaire transforme l'hypothèse en certitude. Le motif rarissime de saint Jean se voilant un œil au pied de la croix (Fig. 342), remarqué par Florens Deuchler,[20] se confronte à la multiplicité de ce type de représentations, pour l'expression de la douleur dans le monde byzantin. Il est également présent dans l'*Hortus deliciarum*.[21] L'identité de ce motif avec le saint Jean de la Crucifixion de l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 95), jamais repérée jusqu'à présent, ne doit rien au hasard. La probabilité qu'il s'agisse d'une transmission de l'ambon vers le psautier ne peut légitimement pas être envisagée, malgré le contexte iconographique similaire, puisque l'ambon se trouvait à Klosterneuburg. Il faut dès lors envisager la reprise d'un modèle byzantin circulant en Occident depuis la deuxième moitié du XIII^e^ siècle, et dont l'*Hortus deliciarum* serait un troisième écho.

Les références byzantines présentes dans le psautier sont bien plus importantes que dans l'ambon de Nicolas de Verdun, pourtant fortement imprégné de cet art-ci. Un dernier trait

18. M. PANAYOTIDI et A. GRABAR 1975.

19. L'identité de la posture a été repérée par E. PANOFSKY 1929/30, p. 127-128.

20. F. DEUCHLER 1967, p. 53.

21. *Ibid.*, p. 136.

prouve le lien intime entre les deux miniaturistes du psautier et l'art byzantin. Le regroupement des personnages, dont la plupart font face au spectateur représente une innovation majeure du psautier d'Ingeburge (Fig. 343, 344). Cette caractéristique compositionelle ne trouvait pas d'équivalence dans l'ambon. L'art byzantin use fréquemment de cette formule, et comme exemples, citons à nouveau les mosaïques de Monreale (Fig. 345) ou les miniatures de l'*Hortus deliciarum*, sur lesquelles des personnages groupés, dont certains dirigent leur regard vers le spectateur, se trouvent fréquemment. De quelle manière la circulation des modèles byzantins s'est-elle effectuée ? La connaissance de la Sicile byzantine ne peut à elle seule expliquer la profusion des motifs dérivés d'Orient. Les manuscrits grecs doivent entrer en considération, surtout au vu de la ressemblance entre le reliquaire de Thessalonique et entre deux folios du psautier d'Ingeburge. Matthieu Paris nous apprend que des philosophes grecs viennent d'Athènes en Angleterre vers 1202.[22] Rien n'empêche de penser qu'ils amènent avec eux des manuscrits, ensuite immédiatement diffusés sur le continent lorsqu'ils furent chassés du territoire par le roi Jean.

Malgré le fait que les deux enlumineurs sont certainement imprégnés de l'art byzantin contemporain, la source stylistique du deuxième maître réside ailleurs. La technique du dégradé, finement placé à l'intérieur des plis des vêtements afin de parvenir à l'illusion de la tridimensionnalité, a été acquise par une confrontation et une subtile observation des innovations sculpturales des années précédentes, en particulier à la cathédrale de Laon. Nous avons obtenu cette conviction par une confrontation avec le corpus de l'art antique, qui entraîne rapidement l'exclusion de ce dernier comme source stylistique, tandis que les parallélismes avec la sculpture laonnaise s'avèrent fructueux. De là proviennent l'élégance stylistique, la souplesse des drapés, la manière gracieuse dont ceux-ci retombent sur les corps, l'attention portée aux anatomies et la tridimensionnalité convaincante.

Enluminure parisienne et scriptoria du nord de la France

Paris

La production enluminée du nord de la France absorbe dès le début du XIII^e^ siècle la stylistique nouvelle mise en place dans l'orfèvrerie et la sculpture. La primauté des ateliers parisiens découle de la provenance royale des commandes. L'étude de Robert Branner permet de comprendre la production de ces années, régie par une intense collaboration entre les nombreux ateliers de la capitale.[23] L'analyse spécifique du groupe qualifié par Branner d'atelier Potocki révèle le caractère collectif des entreprises enluminées, mais aussi l'évolution sur plusieurs années du *Muldenfaltenstil*. L'atelier est responsable des miniatures du psautier Potocki (Varsovie, Bibliothèque nationale, Wil. Rp. 877, oct), d'une miniature représentant la Crucifixion conservée à Boston (Museum of Art, n° 57.707) et du *Livre des serments* (Paris, Archives nationales, LL 79). L'attribution au même atelier de deux des trois volumes de la Bible moralisée de Tolède et des fresques de la Sainte Chapelle à Paris est convaincante et utile pour suivre diachroniquement la peinture parisienne de la première moitié du XIII^e^ siècle. De plus, en survolant l'ensemble de la production enluminée parisienne avant 1255, Robert Branner

22. Des philosophes grecs, de physionomie et de gestuelle austères et vénérables, sont venus d'Athènes en Angleterre durant la troisième ou la quatrième année du règne du roi Jean. *Quidam philosophi Graeci, vultu et gestu severi et venerabiles, tertio vel quarto anno regni ejusem regis J[ohannis] in Angliam ab Athenis venientes*. MATTHIEU PARIS 1869, p. 64. Référence fournie par K. M. SETTON 1975, p. 184.

23. R. BRANNER 1977.

a démontré qu'il n'y a pas de style défini *Muldenfalten*, mais seulement un certain nombre de caractéristiques communes, en particulier un style souple avec des plis onduleux. Il mentionne plusieurs manuscrits parisiens dans lesquels ce style se rencontre. Cependant, l'utilisation de modèles antiques n'a pas été relevée. Notre examen du corpus enluminé parisien nous conduit à rejeter une transmission directe de l'art antique et une étude de l'art antique de la part des miniaturistes.

Nord de la France

Outre Paris, la production des *scriptoria* du nord de la France subit l'influence du style 1200. Larry M. Ayres, dans une étude de 1973, a notamment étudié la production issue de l'abbaye de Jumièges, en Normandie, et a montré l'apparition du *Muldenfaltenstil* dans les manuscrits.[24] Il observe l'évolution de ce style dans deux manuscrits conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen (Ms. A 347 et Ms. Y 113) datant du dernier quart du XII^e^ siècle. Il compare le premier manuscrit, un psautier qu'il date entre 1173 et 1196, avec un chapiteau du cloître de Châlons-en-Champagne, découvert par Léon Pressouyre et daté par Willibald Sauerländer de peu avant 1183[25] ou encore avec une figure de la voussure au portail central de la cathédrale de Mantes. Ces exemples illustrent parfaitement le *Muldenfaltenstil* dans son état embryonnaire, tel qu'il se présente en sculpture. L'auteur rapproche le deuxième manuscrit, qui peut être daté de l'extrême fin du siècle, des vitraux de la cathédrale de Rouen et note les modèles mosans utilisés dans la Bible des Capucins, en particulier une plaque en émail champlevé au Metropolitan Museum de New York. Sur la base d'une copie du *Commentaire aux épîtres de Paul* de Pierre Lombard, qui daterait de la fin du XII^e^ siècle, il semble que, même à ce moment, l'art mosan précédant Nicolas de Verdun continue d'inspirer les artistes. Cette observation concorde avec ce que nous avons observé pour la sculpture de Laon et de Saint-Remi de Reims. A l'approche de l'année 1200, en enluminure comme en sculpture, la référence aux modèles orfévrés mosans des années 1170 subsiste. Ce répertoire contribue à façonner en profondeur le style de la période. Dans le domaine enluminé, une deuxième source d'influence importante vient s'ajouter: la sculpture contemporaine, qui subit elle-même l'influence de l'orfèvrerie. Les enlumineurs sont donc tributaires des innovations de l'art mosan, de manière directe ou par le biais des sculpteurs.

Les vitraux

Le XII^e^ siècle est le siècle de l'essor du vitrail. Les nouveautés architecturales permettent d'évider les murs et de placer les scènes narratives sur les parois de verre, en lieu et place des espaces muraux. A côté de ses études sur le style 1200, et plus particulièrement sur Nicolas de Verdun et le psautier d'Ingeburge,[26] Louis Grodecki a magistralement étudié l'ensemble des vitraux du monde occidental jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle.[27] L'une des premières manifestations d'un style assoupli se trouve à Troyes.[28] Le spécialiste note les relations de ces vitraux avec la miniature du dernier quart du XII^e^ siècle. L'absence d'effet monumental, en plus des critères stylistiques, participe au rapprochement entre les vitraux troyens et certaines enluminures, surtout celles des volumes I et III de la Bible des Capucins (BnF, ms. lat. 16743 et 16745). Louis Grodecki va jusqu'à penser que les mêmes maîtres ont œuvré à la Bible et aux vitraux, qu'il

24. L. M. AYRES 1973, p. 115-139. Voir également L. TERRIER ALIFERIS 2014.
25. L. PRESSOUYRE 1964, p. 23-38; W. SAUERLÄNDER 1972, p. 92-93.
26. L. GRODECKI 1965 et 1969.
27. L. GRODECKI (1977) 1983 et 1984.
28. Voir également E. C. PASTAN ET S. BACON 2006.

date vers 1170-1180.[29] Les fenêtres hautes du chœur de l'ancienne abbatiale de Saint-Remi de Reims, qui datent d'entre 1185 et 1200, présentent ce style assoupli. Puis, on trouve des traces de ce style à Orbais, comme nous l'avons déjà vu, et à la cathédrale de Paris vers 1200.[30] Laon offre un bel exemple de la circulation des modèles entre l'art du vitrail et l'enluminure, puisque les scènes de la Fuite en Egypte dans la cathédrale de Laon et dans le psautier d'Ingeburge sont similaires. Proche de Laon, la cathédrale de Soissons présente de magnifiques œuvres peintes de style 1200. Louis Grodecki a aussi démontré que des panneaux conservés au Louvre et dans des collections américaines provenaient de cette cathédrale et qu'un atelier travaillant dans un style classicisant était actif dans la ville entre 1205 et 1230.[31] Dérivée du style de Laon-Soissons, la verrière de la chapelle centrale du déambulatoire de la collégiale Saint-Quentin présente un art plus maniéré, plus fin et plus allongé, avec des plis très ondulés. La scène de l'Enfance du Christ, datée vers 1220 par Louis Grodecki, trahit des modèles byzantins, mais aussi un certain archaïsme par certains plissés, comme ceux sur les jambes de la Vierge allongée.[32] Tous étudiés par Grodecki, le «Maître des Sept Dormants d'Ephèse» à Rouen, le «Maître de la Nouvelle Alliance et du Jugement dernier» à Bourges et le «Maître de saint Eustache» à Chartres, travaillent dans ce style antiquisant. D'autres beaux témoins se trouvent également à Mantes et au château de Baye. Concernant le territoire germanique, Fribourg-en-Brisgau, l'église Saint-Cunibert de Cologne et Strasbourg témoignent de la diffusion de ce style. Au risque de nous répéter, nous pensons que toute cette production ne se réfère pas à des modèles antiques, mais assimile le style mis en place par les orfèvres, puis par les sculpteurs, et adopte une manière de faire en vogue dans ces régions dans les années autour de 1200.

L'Empire et l'Angleterre

L'enluminure germanique

Dans l'Empire, un style particulier se déploie, essentiellement dans les enluminures. Haseloff emploie en 1897 pour la première fois le terme de *Zackenstil* pour désigner le style attesté dans plusieurs manuscrits saxons de la première moitié du XIII^{e} siècle.[33] Il revient à Hans Belting d'avoir apporté une contribution essentielle à l'étude de ce mouvement, fortement lié aux modèles byzantins. Les premières manifestations du *Zackenstil* se trouvent dans le livre d'heures de la comtesse Elisabeth de Thuringe, daté vers 1211-1213, et dans le psautier du comte de Stuttgart. D'abord phénomène saxon, il se répand dans le territoire impérial du nord des Alpes. Hans Belting insiste sur le caractère hétérogène du *Zackenstil*, que ce soit dans la forme ou dans l'intention. Mais, la caractéristique initiale et commune de ce style est une interprétation d'œuvres byzantines. Parmi les exemples de la première génération figurent les psautiers commandés par le comte Hermann de Thuringe entre 1211 et 1215 et, parmi ceux de la deuxième génération, on rencontre les exemples plus connus du livre de modèles de Wolfenbüttel et de l'évangéliaire de Goslar (daté habituellement vers 1240, mais situé par Jean Wirth dans les années 1220[34]) ou encore de l'évangéliaire de Brandenbourg commandé par

29. L. GRODECKI (1977) 1983, p. 146-147.

30. *Ibid.*, p. 130; 116-117.

31. L. GRODECKI 1960, p. 163-178, repris dans *Le Moyen Âge retrouvé*, t. 1, p. 295-519.

32. L. GRODECKI (1977) 1983, p. 209.

33. Cité par H. BELTING 1978.

34. J. WIRTH 2004, p. 167-168; *Das Goslarer Evangeliar* 1991. Pour une synthèse des discussions de datation et d'antériorité ou non des évangiles de Goslar sur le livre de modèles de Wolfenbüttel, voir R. W. SCHELLER 1995, cat. n° 13.

l'évêque Gernand de Magdebourg entre 1221 et 1242.[35] Pour comprendre la diffusion de ce style, Hans Belting fait intervenir la notion de *lingua franca*, langue méditerranéenne empruntant des éléments italiens, slaves, grecs et arabes pour servir de moyen de communication lors des échanges commerciaux. Il met en scène un artiste itinérant saxon qui aurait assimilé les conventions formelles méditerranéennes et en aurait importé un répertoire très élargi. Ainsi, le *Zackenstil* serait le résultat d'ingrédients épars, fusionnés et interprétés librement grâce à la circulation de carnets de modèles. Le manuscrit conservé à la bibliothèque de Wolfenbüttel (dont on retrouve plusieurs copies dans des œuvres postérieures, comme la figure d'Adam sur une peinture murale de la cathédrale de Braunschweig, plusieurs motifs de l'évangéliaire de Goslar, l'ange à Milesevo en Serbie ou encore les figures des évangélistes du codex 118 conservé à Athènes) prouve l'existence de tels livres.[36] Ce livre de modèles, dont on distingue des échos ici et là durant le deuxième quart du XIII^e^ siècle, est originaire de Venise. La représentation en mosaïque des apôtres au Mont des Oliviers, daté de 1215-1220, dans l'église Saint-Marc, offre une figure du Christ proche de celle du livre de Wolfenbüttel (folio 93v^o^).[37] Cette mosaïque nous mène à nouveau dans le contexte du style 1200, puisque deux artistes y ont travaillé, dont l'un est appelé par Hans Belting «maître antiquisant» par la proximité de son style avec le *Muldenfaltenstil*. Le lien entre le livre de modèles, ses copies et Venise montre l'existence d'un réseau très large de circulation des œuvres dont la Saxe est la clef de voûte. Le plafond peint de l'église Saint-Michel à Hildesheim possède les caractéristiques du *Zackenstil*, en format monumental. Les figures de l'arbre de Jessé ou encore les figures des prophètes sont de beaux exemples: les drapés possèdent les plis anguleux et cassés, les vêtements sont rigides et entourent les corps amplement. Les rapports avec l'art byzantin frappent par la constitution des drapés et la position des corps. La ressemblance avec les prophètes en stuc de la clôture du chœur de la même église est surtout tout à fait éloquente.[38] La proximité stylistique crée ainsi un écho entre le haut et le bas de l'édifice et nous avons vu que la référence formelle dérive d'un manuscrit byzantin proche du Vaticanus Chisianus.

En enluminure, comme en sculpture, le style impérial se reflète dans le *Zackenstil* et se différencie totalement du style français ou anglais. Bien que quelques exemples attestent la diffusion du style 1200 dans ces territoires, c'est un style basé sur l'imitation de modèles byzantins qui constitue le développement formel de l'art germanique. L'importance de cette référence n'est-elle due qu'à l'itinérance hasardeuse des modèles et des artistes, ou bien résulte-t-elle d'une volonté impériale intentionnelle ? N'y a-t-il, entre l'art assoupli et l'art anguleux, qu'une différente orientation dans la recherche de modèles: de l'Antiquité à Byzance ? Il semble que le contexte impérial du XIII^e^ siècle, en proie aux difficultés relatives aux Croisades, à la conquête de la Terre Sainte, et par conséquent aux liens de rivalité avec les empereurs byzantins, ait favorisé les échanges, modulés toutefois par la confrontation entre l'Occident et l'Orient. Les artistes, probablement sous l'impulsion des commanditaires, s'approprient et adaptent l'art de l'empire rival. Les références à l'art byzantin sont omniprésentes durant la période qui nous occupe. Elles sont mêlées à d'autres sources d'inspirations, le plus souvent issues de l'Antiquité classique. Mais généralement, elles sont interprétées et les artistes se les approprient pour les utiliser comme des citations ponctuelles dans leurs œuvres. Par contre, le cas du *Zackenstil* est bien différent, car dans le milieu saxon de la première moitié du XIII^e^ siècle, les emprunts byzantins, qu'ils soient ponctuels ou généralisés, se font intégralement et directement. Ce sont souvent des compositions qui sont reprises. L'hypothèse d'une *lingua franca* ne permet pas de comprendre totalement les raisons de cette totale intégration de l'art byzantin.

---

35. *Brandenburger Evangelisatar* 1961.

36. H. BELTING 1978, p. 247-249.

37. *Ibid.*, p. 255-256. La comparaison a été trouvée par Hahnloser et l'origine vénitienne du livre de modèles fut supposée par Otto Demus. Kurt Weitzmann a, quant à lui, démontré que les dessins de Wolfenbüttel dérivent d'un lectionnaire byzantin en reconstituant les scènes d'après les motifs représentés. K. WEITZMANN 1961. Voir également H. BUCHTAL 1979, qui présente toutes les copies du livre de modèles établies jusqu'alors.

38. Voir la monographie de J. SOMMER (1966) 2000. Pour les comparaisons entre les prophètes du plafond et ceux de la clôture du chœur: p. 125-131.

Angleterre

Nous avons déjà évoqué l'introduction précoce en Angleterre d'un courant antiquisant attesté, entre autres, par la collection d'œuvres antiques rassemblées par Henri de Blois à Winchester. A Canterbury, un souffle d'humanisme se perçoit dès l'arrivée de Jean de Salisbury en 1153. Pourtant, l'étude des enluminures de l'école de Canterbury révèle une transmission stylistique qui passe par la Sicile byzantinisante.[39] Nous avons vu les liens artistiques étroits qui unissent l'Angleterre à la Sicile.[40] Les miniatures de la Bible de Winchester, réalisées vers 1160, reflètent ces rapports, dérivés de prime abord des alliances politiques.[41] L'un des miniaturistes, d'origine anglaise, s'est probablement formé en Sicile et a participé à la décoration de la chapelle palatine de Palerme, avant de revenir en Angleterre collaborer à l'enluminure de la Bible de Winchester.[42] Les liens artistiques qui unissent l'Angleterre et la Sicile normande conditionnent le développement des arts graphiques insulaires par un byzantinisme marqué qui se distingue pourtant des traits byzantinisants de l'enluminure saxonne, principalement en raison de la différenciation des prototypes.

Les peintures murales à Sigena montrent que l'Espagne était intégrée dans le réseau Angleterre-Sicile. Le monastère fut fondé par la reine Sancha de Castille, dont le neveu se maria avec une fille d'Henri II d'Angleterre. Les relations politiques engendrent un déplacement d'artistes d'une région à l'autre. Otto Pächt a mis en lumière ce cycle peint et il a prouvé l'origine anglaise de l'artiste, grâce à l'interprétation de la représentation d'une scène provenant d'un conte anglais.[43] Le caractère byzantinisant de ces peintures passe par l'intermédiaire du nord, mais les racines sont à rechercher en Sicile. Willibald Sauerländer a montré qu'une représentation de Joseph à Sigena est comparable à des figures siciliennes, ainsi qu'au prophète Jérémie sous la figure du Christ de l'initiale de la Bible de Winchester. De même, Otto Pächt avait comparé la figure de Dieu sortant d'un nuage pour donner les tables à Moïse avec la représentation équivalente de l'initiale de la Genèse de la Bible de Winchester.[44] Selon Walter Oakeshott, l'un des peintres de Sigena était anglais et a préalablement contribué à la réalisation de certaines miniatures de la Bible, après une formation à Palerme.[45]

Les vitraux de la cathédrale de Canterbury figurent parmi les œuvres aux connotations classicisantes les plus marquées des arts graphiques en Angleterre. Le maître désigné par l'appellation maître de Mathusalem, en référence à l'un des vitraux à l'effigie du personnage vétérotestamentaire réalisé par cet artiste (Fig. 346, 348), présente un style tellement empreint de grâce antique, que l'une de ses compositions fut comparée au milieu du XIX^{e} siècle aux marbres du Parthénon.[46] Il semble que cet artiste fasse exception dans la production bidimensionnelle anglaise et qu'il ait observé quelques exemples de sculpture antique en bronze ou en pierre.[47] Une comparaison étonnante peut confirmer cette présomption. La figure de Mathusalem, au regard pensif accentué par le geste de la main tenant sa barbe entre l'index et le majeur et à la jambe droite relevée, évoque le Moïse du tombeau de Jules II réalisé par Michel-Ange (Fig. 347). La dette de ce dernier envers l'art antique est bien connue et on peut supposer que le peintre de Canterbury se réfère à un modèle similaire à celui qu'utilisera Michel-Ange trois siècles plus tard. Cependant, la tendance générale insulaire – dans l'enluminure comme dans l'art du vitrail – revêt les caractéristiques byzantinisantes développées en Sicile et probablement soumises à la venue de philosophes grecs qui trouvèrent

39. C. R. DODWELL 1954.

40. Voir en particulier W. SAUERLÄNDER 2000.

41. Voir C. DONOVAN 1993.

42. W. OAKESHOTT 1972.

43. O. PÄCHT 1961.

44. *Ibid.*, p. 170; W. SAUERLÄNDER 2000, p. 539.

45. W. OAKESHOTT 1972.

46. M. H. CAVINESS 1977, p. 52.

47. *Ibid.*, p. 58.

un refuge temporaire en Angleterre au moment de la quatrième croisade. A l'instar de ce que nous observons dans le royaume de France, les modèles tendent à différer selon le medium: les sculpteurs s'orientent davantage vers des œuvres antiques, tandis que les peintres se tournent vers des références issues du monde byzantin ou byzantinisant.

Récapitulation

Ainsi, le psautier d'Ingeburge illustre l'exemple le plus achevé du *Muldenfaltenstil* sur un support bidimensionnel. Les spécialistes considèrent le deuxième maître comme un direct héritier de Nicolas de Verdun et comme un parfait représentant du style antiquisant en enluminure. Ce maître absorbe incontestablement les leçons transmises par l'orfèvre mosan, mais la formation de son style s'effectue avant tout au contact de la sculpture contemporaine des cathédrales érigées à la fin du XII^{e} siècle, celle de Laon spécifiquement. En étudiant les pleines pages enluminées du psautier et en les confrontant à un vaste corpus d'œuvres antiques, gréco-romaines et provinciales, nous avons conclu à l'absence de références antiques, que ce soit pour la composition de motifs particuliers ou pour l'élaboration de son style. Un style fréquemment désigné d'antiquisant, en raison de la tridimensionnalité des figures acquise par l'invention d'un système subtil de dégradé à l'intérieur des plis des vêtements, de drapés souples enveloppant gracieusement les corps et de compositions spatiales convaincantes. Or, il nous paraît clair que la maîtrise de l'emploi de ces procédés graphiques fut acquise auprès de sculpteurs. Tout au plus, quelques médailles romaines ont pu servir pour certains profils, quoique la certitude de ces références ne puisse être pleinement confirmée. Le premier maître possède une connaissance extrêmement approfondie et variée de l'art byzantin et son style trahit un byzantinisme accusé. Le deuxième maître connaît également ce répertoire. Nous avons vu de quelle manière il agence dans ses compositions des éléments de provenance byzantine. Néanmoins, cet art-ci n'est, pas davantage que l'art antique, responsable de son style. Aucune œuvre byzantine ne peut, en effet, être mise stylistiquement en parallèle avec les enluminures de ce maître.

L'absence de retour à l'Antiquité vaut, finalement, pour l'ensemble de la production peinte, à quelques exceptions près. Le style 1200 se répand, dans le domaine des vitraux, sur les lieux qui attestent bien souvent de ce style en sculpture. Sur certains chantiers, la présence de sculpteurs se référant à la statuaire antique est avérée aux côtés de verriers, qui eux, en revanche, absorbent le style en vogue, mais ne se tournent pas vers ces mêmes références. C'est, par exemple, le cas à Strasbourg où nous avons vu que le maître sculpteur du transept sud connaît les principes de la sculpture antique, il les a étudiés et il se réfère à des vestiges romains présents dans la région. Dans les mêmes années, un peintre verrier réalise les vitraux du bras nord, dont le style dérive des enluminures de l'*Hortus Deliciarum*.[48] Le panneau représentant Salomon et la Reine de Saba ainsi que les rois David et Salomon, daté par Louis Grodecki vers 1220-1230, (Fig. 349) représente bien le style 1200 strasbourgeois. Le contraposto de la figure féminine est réussi et rappelle la posture de la reine de Nicolas de Verdun dans l'ambon de Klosterneuburg (Fig. 55). Pourtant, il ne semble pas que l'artiste se réfère ici à une sculpture antique mais plutôt à la sculpture du transept sud de la cathédrale de Strasbourg. Pourquoi observe-t-on une telle différence dans les choix de modèles entre les orfèvres et les sculpteurs d'un côté, et les peintres de l'autre ? On pourrait, en premier lieu, supposer que la différence du support soit à l'origine de cette distinction: les sculpteurs et les orfèvres s'orientent davantage vers des modèles tridimensionnels, tandis que les peintres optent pour des influences véhiculées par des œuvres bidimensionnelles. Or, nous avons vu que les peintres imitent la sculpture contemporaine, de laquelle ils sont fortement redevables. Ou alors, est-ce lié à la moindre

48. L. GRODECKI (1977) 1983, p. 230 et cat. n° 101, p. 293-294.

itinérance de ces derniers, souvent attachés à un *scriptorium* ? Pourtant, les *scriptoria* se trouvent souvent dans des localités où se dressent des vestiges antiques et les verriers se déplacent d'un chantier à l'autre. Il semble plutôt que les peintres profitent des expériences réalisées par les orfèvres et par les sculpteurs, qui, grâce à l'étude de l'art antique, aboutissent à un style plus naturaliste. Une fois l'étape franchie, les peintres imitent les œuvres contemporaines et n'ont plus à transposer l'art antique sur leur production.

Chapitre V
L'Antiquité en 1200

Après avoir examiné les œuvres les plus antiquisantes du style 1200, nous proposons ici de cerner dans son ensemble le lien existant entre les années 1200 et l'Antiquité. Nous discuterons les modalités générales du processus imitatif pour comprendre les formulations de cette influence, la localisation des œuvres prises comme prototypes, les questions d'intentionnalité dans l'utilisation de référence aux œuvres du passé et, finalement, nous tenterons de saisir comment était perçue la période antique dans la tranche chronologique qui nous concerne, à l'aide des rares témoignages littéraires parvenus jusqu'à nous.

Processus de l'imitation de l'Antiquité dans le style 1200

Au premier chapitre, nous avons vu ce que signifie l'imitation dans la pensée médiévale et combien cette notion est éloignée de notre perception actuelle de ce terme. Une reproduction fidèle d'une œuvre d'art n'entre pas en ligne de compte dans la conception médiévale du processus artistique. La référence à d'autres œuvres est pourtant intrinsèque à la création artistique, selon le principe similaire de l'intertextualité en littérature. Cette appropriation et cette transformation délibérées des modèles rendent, bien évidemment, leur identification extrêmement délicate et parfois aléatoire. Dans le cas des années 1200, Erwin Panofsky se rendait déjà compte, en 1960, de la difficulté de faire dériver les œuvres d'un modèle spécifique étant donnée la maîtrise des principes de l'art classique acquise par les sculpteurs, pour être ensuite intégrés et adaptés de façon personnelle.[1] Depuis, la recherche a toutefois repéré quelques types de modèles, voire des modèles spécifiques dans le cas de Nicolas de Verdun, nous donnant ainsi un meilleur aperçu des procédés de l'imitation et des types d'œuvres utilisées.

Les vêtements et leur rapport au corps

Hermann Fillitz et Peter Cornelius Claussen sont parvenus à démontrer que Nicolas de Verdun avait étudié le diptyque des Nicomaque et des Symmaque, visible au Moyen Âge dans l'abbaye de Montier-en-Der. Cette découverte constitue une étape clé dans la compréhension du rapport entre les œuvres du style 1200 et l'Antiquité.[2] L'examen attentif de tels objets par l'orfèvre mosan se situe à l'origine même du style 1200. Les deux prêtresses des feuillets d'ivoire ont directement servi à la réalisation de la reine de Saba et à la Vierge de la Crucifixion, comme l'attestent les postures identiques et le même rapport corps-vêtement. Après avoir compris les principes stylistiques des deux figures féminines, Nicolas de Verdun les assimile et

1. E. PANOFSKY 1976, p. 65.
2. H. FILLITZ 1972 et P. C. CLAUSSEN 1978.

les interprète tout au long de l'exécution des scènes de l'ambon, enrichi par la confrontation avec d'autres œuvres antiques. Il n'imite pas les vêtements antiques fidèlement mais il reprend la manière dont les étoffes se comportent sur les corps, en observant la façon dont les saillies du corps se rendent visibles à travers le tissu. Il reproduit la syntaxe des plis des vêtements, parvenant ainsi à rendre l'illusion de la tridimensionnalité. Les vêtements contemporains sont alors représentés selon un vocabulaire antique.

Cette façon de procéder ne vaut pas seulement pour Nicolas de Verdun, mais elle est le fait de l'ensemble des artistes de la période. Excepté dans de rares cas, les vêtements antiques ne sont pas repris, alors que leur structure est attentivement examinée et comprise. Nous avons vu les cas de l'aquamanile d'Aix-la-Chapelle, des statuettes de Fribourg-en-Brisgau et de Baltimore, de l'Eglise et de la Synagogue de Strasbourg et des sculptures de York. Ces œuvres possèdent des référents antiques. Bien que nous ne puissions identifier avec précision ceux-ci, il est néanmoins possible de saisir de quels types de statues il s'agissait et quels vêtements antiques ont inspiré les artistes. Cependant, il n'y a pas de reproduction fidèle du vêtement, de la tunique et du manteau romain. Le groupe de la Visitation de Reims s'approche de près de l'habillement romain, mais certains détails diffèrent du modèle utilisé. Les tuniques ont des manches longues ajustées aux poignets, selon la mode contemporaine. Le manteau de la Vierge est disposé d'une manière qui ne se trouve pas dans l'Antiquité et celui d'Elisabeth est formé d'un nœud sur sa gauche, incohérent avec le drapé romain. En revanche, le sculpteur a reproduit les plis profondément creusés, leur retombée en cascade et le rapport entre le corps et le vêtement. Les parties des anatomies, rendues visibles par la tension du tissu résultant du mouvement des membres, sont le fait d'un procédé antique basé sur l'observation des comportements naturels de l'étoffe sur le corps en fonction de l'épaisseur et de la qualité du textile.

Contraposto antique

En plus de l'observation du comportement des étoffes sur les corps dans l'art antique, Nicolas de Verdun retient les postures des figures dans l'espace. La principale acquisition est la représentation du contraposto, position naturelle du corps, disparue depuis la fin de l'Antiquité. Elle réapparaît dans l'ambon de Klosterneuburg et dérive d'œuvres incontestablement étudiées, comme le diptyque des Nicomaque et des Symmaque et la statuette de Mars provenant de Reims. Quelques années plus tard, les sculpteurs de Sens, grâce également à un contact direct avec des œuvres antiques, parviennent à représenter cette position aux voussures du portail central de la cathédrale Saint-Etienne. Nicolas de Verdun témoigne d'une maîtrise du contraposto, dans un support cette fois tridimensionnel, pour l'ange aux côtés du Christ Juge sur le reliquaire des rois mages de Cologne. En orfèvrerie, les deux statuettes de Fribourg-en-Brisgau et de Baltimore présentent cette posture gracieusement, tandis qu'en sculpture monumentale, seuls le groupe de la Visitation et la Synagogue de Reims parviennent à rendre cette posture de façon convaincante. La maladresse dont fait preuve Villard de Honnecourt dans sa volonté de reproduire le contraposto d'une statuette romaine en bronze permet d'appréhender la difficulté de représenter cette tenue du corps. Elle ne va pas de soi, mais elle constitue l'un des éléments principaux de l'art antique, attirant les artistes avant le tournant du XIII^{e} siècle grâce à son caractère naturaliste. Une fois parvenus à la maîtrise de la représentation du contraposto, les artistes procéderont à une variation, répandue dès le milieu du siècle, qui consiste à cambrer les personnages vers l'arrière et à diminuer la distance entre les deux pieds.[3] La statuaire monumentale de la deuxième moitié du XIII^{e} siècle recourt abondamment à ce procédé,

3. Les vierges folles et les vierges sages, réalisées vers 1280, de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg offrent un bel exemple de cette posture.

parvenu à un stade de totale maîtrise généralisée au sein des orfèvres et des sculpteurs et dont les prémisses se trouvent dans le courant de retour à l'Antiquité initié dans la deuxième moitié du XII[e] siècle.

Canon

Les artistes ne reprennent pas uniquement la posture antique des corps, mais ils en adoptent le canon, le rapport entre la tête et le tronc. Le traité de Vitruve, qui transmet le canon de 1/8 élaboré par Lysippe, est copié et connu dès l'époque carolingienne.[4] Ce canon est plus allongé que l'autre canon utilisé dans l'Antiquité, celui du sculpteur Polyclète, transmis par la *Physiognomia* d'Apulée dont la tête correspond à sept fois la hauteur du corps. Alain Erlande-Brandenburg notait que les premières manifestations de l'emploi du canon plus svelte de Vitruve sont apparues à la cathédrale Notre-Dame de Paris vers 1230.[5] Or, nous avons vu que le sculpteur du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, quelques années auparavant, utilisait déjà un canon plus allongé. Avant le tournant du siècle, les sculptures de la cathédrale de Sens présentaient un rapport de 1/7, élaboré au contact de l'art antique.[6] Il semble que les artistes des années 1200 suivent le canon de leur prototype et qu'ils élaborent un canon de 1/7 ou de 1/8 selon leur objet d'étude. Villard de Honnecourt exprime cette tendance. Alors qu'il construit les corps à partir de figures géométriques, en rejetant la structure naturelle de l'organisme, lorsqu'il imite un bronze antique, il en reproduit le canon. Au folio 11v° (Fig. 10), la figure imitée d'une statuette en bronze présente un canon de 1/7 tandis que celle de la figure 22r° (Fig. 7) reprend un canon de 1/8. Cette différence dans les proportions réside vraisemblablement dans les prototypes utilisés.

Motifs – persistance du *Spinario* et des chapiteaux feuillagés à tête humaine

Nous avons vu que l'imitation de l'Antiquité autour des années 1200 se fait sur le mode d'une appropriation stylistique. Les thèmes et les motifs propres à l'art antique sont absents du répertoire de la période, justifiant dans ce contexte la théorie schématique d'Erwin Panofsky de la dichotomie entre la forme et le sujet classiques.[7] Pourtant, quelques rares motifs antiques, imités dès le début du Moyen Âge, ne cessent d'apparaître dans les années 1200. En premier lieu, la célébrissime représentation du *Spinario* recopiée de manière récurrente par les artistes médiévaux, est reproduite également durant la période qui nous concerne. L'exemple antique le plus connu est le bronze romain du 1[er] siècle avant J.-C., conservé au palais des Conservateurs, dont on sait qu'il fut installé devant le palais du Latran dès 1165-1167.[8] Il y a une trentaine d'années, Folke Nordström recensait trente-cinq exemples dans toute l'Europe médiévale reprenant ce motif – sans toutefois en dresser la liste.[9] Il semble qu'il a surtout pris en compte des exemples sculptés et que ce chiffre peut être augmenté. Richard Hamann-MacLean a recensé quelques exemples de copies médiévales, dont un sur le tombeau de l'archevêque Frédéric de Wettin à Magdeburg, du milieu du XII[e] siècle et un autre au portail nord de la cathédrale de Chartres au début du XIII[e] siècle évoqué plus haut.[10] Nous

4. E. PANOFSKY (1955) 1969.
5. A. ERLANDE-BRANDENBURG 1991, p. 144.
6. I. PLEIN 2005, p. 272.
7. E. PANOFSKY 1976. J. WIRTH 1999, p. 286-287 a nuancé la théorie panofskynienne.
8. P. P. BOBER, R. RUBINSTEIN (1986) 2010, cat. n° 203, p. 235-236; *D'après l'antique* 2001, cat. n° 47, p. 205-206.
9. F. NORDSTRÖM 1985, p. 74 et ss.
10. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 205-207. Voir également le recensement plus complet de J. WIRTH 1999, p. 268.

en ajoutons deux autres réalisés dans la tranche chronologique qui nous occupe: un chapiteau de la cathédrale de Wells vers 1210 (Fig. 318), réalisé dans un style antiquisant, et une figure sur le folio de l'entrée du Christ à Jérusalem de l'Evangéliaire de Saint-Martin de Cologne dans les mêmes années.[11] Ce motif jouit d'une réputation certaine tout au long du Moyen Âge. Maître Grégoire, lors de son voyage à Rome, rapporte une description savoureuse du *Spinario*, à côté de son commentaire sur la Vénus dénudée. Il le compare à un Priape ridicule, exhibant ses attributs virils.[12] La question de la transmission de ce motif n'a, semble-t-il, jamais été abordée. L'héritage s'est fait de manière continue au fil des siècles, mais la connaissance de cette œuvre romaine fut vraisemblablement favorisée par la circulation de petites répliques en bronze diffusées dans tout l'Empire romain. Le musée de Louvre en conserve un exemplaire (Fig. 350), sous forme de grotesque, issu de la production d'Alexandrie largement diffusée en Gaule et en Italie.[13]

Un peu partout en Europe, vers 1200, se développent des chapiteaux feuillagés d'où sortent des têtes ou des bustes. Nous en trouvons plusieurs exemplaires en France, en Germanie, mais aussi en Italie et cela encore durant la période frédéricienne. En Sicile, la cathédrale de Monreale en conserve un magnifique exemplaire (Fig. 351). Ces chapiteaux à têtes dérivent incontestablement de modèles antiques; la Gaule et la Germanie romaine en recelaient de superbes exemples. L'ampleur du succès de ce genre de chapiteaux se mesure par les échos qu'ils trouvent dans le domaine peint, en particulier au plafond de Saint-Michel d'Hildesheim (Fig. 352). L'imitation antique de ce motif n'est pas une nouveauté, puisqu'un sculpteur parvient à réaliser un magnifique chapiteau de ce type à Mozac, vers 1080. Il semble toutefois que vers 1200, sous l'impulsion renouvelée du goût pour l'antique, ces chapiteaux décoratifs se retrouvent à nouveau[14].

Localisation des œuvres imitées

Une fois admise l'utilisation de modèles antiques par des artistes autour des années 1200, la recherche a tenté de localiser géographiquement ces derniers. Trois voies s'avéraient probables: la Grèce, Rome et les régions provinciales. L'ensemble de l'Empire romain pouvait par conséquent être envisagé. Des arguments, en faveur de l'une ou l'autre voie, furent énoncés au cours du XX^{e} siècle. A notre tour, nous avons tenté de déterminer avec le plus de certitude possible où se trouvaient les œuvres observées par les artistes du style 1200. Nous avons considéré chacune des pistes, pour finalement tendre à exclure la Grèce et Rome et privilégier une localisation gauloise ou germanique des œuvres imitées. Les artistes ne cherchaient donc pas à se déplacer pour voir des œuvres du passé et l'impulsion donnée à l'élaboration de ce style ne peut être imputée à des voyages plus ou moins lointains.

---

11. Pour une reproduction de la scène de l'entrée à Jérusalem de l'Evangéliaire de Cologne, voir *Ornamenta Ecclesiae*, 1985, cat. n° E 84, p. 306.
L'apparition d'une copie du *Spinario* sur un folio représentant l'Ascension est d'autant plus intéressante que F. NORDSTRÖM, p. 74 et ss, parvient à conclure que l'apparition médiévale de ce motif est souvent liée à la représentation du mois de mars ou symbolise la Résurrection.

12. MAGISTER GREGORIUS 1970, §7: *De ridiculoso simulachro Priapi. Est etiam aliud aeneum simulacrum, valde ridiculosum, quod Priapum dicunt. Qui dimisso capite velut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis.* De la représentation ridicule de Priape. Il y a en effet une représentation en bronze, tout à fait ridicule, qu'on désigne comme étant Priape. Il a la tête baissée, comme s'il voulait faire sortir du pied une épine sur laquelle il aurait marché et il reproduit l'aspect d'une blessure âpre qui fait souffrir. Comme s'il avait la tête baissée pour explorer ce que tu aurais soupçonné, tu verras ses attributs virils d'une taille étonnante.

13. S. BOUCHER 1976, p. 188-189; *D'après l'antique* 2001, cat. n° 51, p. 209-210.

14. Sur ce motif, voir l'étude de P.-Y. LE POGAM 2007.

Grèce

Nous avons vu que la voie grecque concernant le classicisme de l'art vers 1200 fut la première proposée au XIX^e siècle. John Gilbert, explorateur britannique, admire les vitraux de Canterbury en 1842 et se réfère à la «beauté grecque» des reliefs du Parthénon en voyant les chevaux accompagnant les rois mages (Fig. 348).[15] Les marbres grecs se trouvent alors depuis une quarantaine d'années dans la capitale londonienne, rapportés par Lord Elgin, et c'est tout naturellement que la comparaison effectuée par John Gilbert provient de ce qui l'a séduit dans le musée de sa ville. Après s'être concentrées sur les sites romains durant le XVIII^e siècle, les expéditions archéologiques se sont tournées vers les sites de la Grèce.[16] Depuis le XVII^e siècle, l'art grec est connu par le biais des copies romaines et il faut attendre le XIX^e siècle pour que les fouilles entreprises dans le pays offrent l'accès direct aux originaux. Art classique rime alors à ce moment avec art grec. On comprend donc pourquoi les premières œuvres antiques proposées en comparaison furent des œuvres grecques. La première publication sur l'ambon de Klosterneuburg, en 1844, établit d'emblée des parallèles avec l'art grec, en particulier avec le sculpteur du Parthénon Phidias.[17] Et encore, la première comparaison proposée pour le groupe de la Visitation de Reims a été avancée par André Michel en 1906 avec une stèle grecque acquise par le Louvre. La voie grecque, établie dès les premières mentions du classicisme des années 1200, persiste jusqu'à nos jours. Hans Reinhardt, dans sa monographie de la cathédrale de Reims, parue en 1963, évoque l'influence grecque au portail des saints, en rejetant la probabilité que le sculpteur s'appuie sur un monument romain.[18] Récemment, Fabienne Joubert est revenue sur l'influence de l'art grec liée à la quatrième croisade de 1204 et a tenté de donner à cet événement un rôle influent dans le développement de la sculpture gothique.[19] Ainsi, la tête d'ange retrouvée en 1977 à Paris, et provenant sans doute du portail du Couronnement de la Vierge, attesterait de la connaissance de la statuaire archaïque grecque, du style dit sévère, dont les nombreuses figures de *Kuroi* et des *Korai* sont les plus célèbres représentantes. Elle montre que le Beau Dieu de Reims n'aurait pu être réalisé sans l'influence de la statue de Mausole du monument funéraire d'Halicarnasse (Fig. 223, 224) et que le «prophète à tête d'Ulysse» présente des liens étroits avec un buste provenant du temple d'Héphaïstos à Athènes, connu par le biais d'une copie romaine (Fig. 225, 226). Par ailleurs, la chercheuse suit l'opinion de Philippe Verdier qui estime que Villard de Honnecourt a copié un tombeau athénien.[20]

Les tentatives de rattacher le classicisme du style 1200 en particulier celui de la sculpture rémoise, à des voyages en Grèce sont périodiquement renouvelées. L'hypothèse d'Emile Mâle, qui relatait l'aventure des champenois Geoffroi de Villehardouin et Guillaume de Champlitte dans la conquête du Péloponnèse, source de l'apparition de l'art grec à Reims, n'a pas manqué de faire des émules.[21] Il faut pourtant en premier lieu s'interroger sur l'état des monuments et des sculptures antiques en Grèce durant le Moyen Âge. Quelle a été l'attitude des premiers chrétiens dans cette région vis-à-vis des édifices païens ? Qu'ont pu voir les croisés dans le Péloponnèse et quelle était la perception de la Grèce durant la période médiévale ? Avant d'établir des liens entre la Grèce antique et le style 1200, il est primordial de répondre à ces questions et de ne pas considérer nos connaissances de l'art antique grec comme étant les mêmes que celles des hommes du Moyen Âge.

Pour établir le rôle de l'art grec dans l'évolution du style 1200, l'Acropole doit en premier lieu être prise comme source possible d'inspiration, puisque ce lieu fut dès 1204 le siège de

15. Mentionné par M. H. CAVINESS 1977, p. 52.
16. A. SCHNAPP, 1993, p. 315.
17. Voir S. VITALI 2002, p. 9.
18. H. REINHARDT 1963, p. 148.
19. F. JOUBERT 2008, p. 213-224.
20. P. VERDIER 1983.
21. E. MÂLE (1922) 1940, p. 243.

la domination franque dirigée par Othon de la Roche. La polémique qui agita les milieux culturels grecs autour du court-métrage de sept minutes réalisé pour le nouveau musée de l'Acropole,[22] témoigne du flou régnant au sujet des destructions des premiers chrétiens en Grèce et donc de l'état des restes antiques durant la période byzantine. Le réalisateur Costa-Gavras trace l'histoire du Parthénon. Douze secondes sont consacrées aux actes destructeurs des chrétiens en 438, que l'on voit saccager certaines sculptures et métopes en raison de leur caractère païen ou de la nudité des personnages. Une demande de censure a été adressée par les milieux orthodoxes grecs qui jugèrent la scène néfaste pour l'image de l'Eglise chrétienne. Des raisons idéologiques et une certaine méconnaissance des faits ont permis à la controverse de s'enflammer sur ce sujet. L'histoire de l'Acropole est pourtant bien connue, grâce, entre autres, à l'ouvrage de Bernard Holtzmann qui offre une mise au point extrêmement utile.[23] Les destructions des premiers chrétiens ont bel et bien porté sur les éléments figuratifs. L'architecture n'a pas été touchée, mais les scènes païennes furent martelées et certaines statues furent détruites. Les trois bâtiments de l'Acropole – l'Héphaïsteion, l'Erechteion et le Parthénon – furent aménagés en églises chrétiennes avec les modifications que cela implique, comme le changement d'orientation du centre cultuel (de l'ouest à l'est). Les métopes des côtés nord, est et ouest ont subi des dommages importants, mais les métopes sud, représentant une centauromachie furent épargnées (Fig. 353, 222), ainsi qu'une des métopes au nord (N32), probablement en raison de la ressemblance de la scène figurant sur cette dernière avec une Annonciation. Le bloc central de la frise des Panathénées, resté également intact, fit l'objet d'une dépose au cours du XII^e^ siècle (Fig. 354) et se trouvait non plus sur la toiture, mais au sol.[24] Par conséquent, ce bas-relief du V^e^ siècle avant J.-C. jouissait d'une extrême visibilité lors de la quatrième croisade. Les bâtiments antiques sont modifiés durant la période médiévale, selon les besoins liturgiques, mais ils restent intacts jusqu'au bombardement en 1687 par les Vénitiens attaquant les Turcs. A ce moment, les lions sont amenés à Venise et sont placés devant l'église Saint-Marc. De plus, l'ensemble de la statuaire, emportée par Lord Elgin en 1802 et conservée au British Museum de Londres, était bien évidemment en place.

Les croisés ont donc été confrontés directement à un ensemble sculpté de l'Antiquité grecque classique lorsqu'ils ont envahi le Péloponnèse et l'Attique. Néanmoins, portaient-ils un intérêt à ces vestiges ? Des parallèles entre ces derniers et la sculpture de la première moitié du XIII^e^ siècle peuvent-il être établis ? L'examen de la métope N32, des métopes sud de la centauromachie et de la frise des Panathénées semble infirmer une telle hypothèse. Si la Grèce antique suscitait le moindre intérêt parmi les croisés, ces bas-reliefs auraient sans doute trouvé un écho en Occident. Les drapés extrêmement agités et en cascade de la métope N32 ne se retrouvent pas dans la sculpture occidentale et nous ne pouvons établir de parallèle convaincant avec la frise des Panathénées. Les autres bas-reliefs antiques d'Athènes ne semblent pas avoir eu de répercussion. Nous savons que l'agora romaine était au XII^e^ siècle un vaste champ délaissé et en ruine, à l'image du forum romain.[25] La petite métropole au cœur de la ville, construite au XII^e^ siècle avec de nombreux remplois antiques (Fig. 355), ne semble pas non plus avoir suscité l'intérêt des Occidentaux. Il en est de même pour l'ensemble des bas-reliefs des monuments antiques du Péloponnèse. Nous avons également considéré le temple de Zeus à Olympie, dont le style figé n'offre pas non plus de comparaisons possibles, si ce n'est une sculpture d'une jeune fille agenouillée provenant du fronton ouest (Fig. 356). La position de la figure et le traitement des plis de la tunique, en sillons épais réguliers et arrondis, présentent des similarités avec la figure du socle du portail sud de la cathédrale de Chartres (Fig. 357). Cependant, la sculpture d'Olympie fut découverte à la fin du XIX^e^ siècle et nous ne pouvons exclure une telle représentation comportant les mêmes traits stylistiques dans la

22. En été 2009, au moment de l'inauguration du musée de l'Acropole à Athènes. La vidéo, réalisée sur fond de vive polémique et destinée à promouvoir le retour à Athènes des reliefs du British Museum, est visible sur internet.

23. B. HOLTZMANN 2003. Voir également l'article récent historiographique avec la bibliographie mise à jour de B. HOLTZMANN 2012.

24. *Ibid.*, p. 243.

25. K. M. SETTON 1975.

statuaire romaine. Par ailleurs, l'étude des œuvres conservées au musée de l'Acropole d'Athènes et au musée archéologique national de la capitale grecque ne nous ont pas apporté de matière supplémentaire pour étayer une relation directe entre la Grèce antique et le style 1200. Il en est de même pour les stèles funéraires parsemées dans l'Attique et le Péloponnèse et dont la visibilité durant la période médiévale est certaine.

Enfin, nous parvenons à la conclusion que seules deux comparaisons peuvent légitimement être établies: celle avancée par Fabienne Joubert entre le «prophète à tête d'Ulysse» et le buste provenant du temple d'Héphaïstos à Athènes, et celle entre une sculpture de Chartres et une sculpture du temple d'Olympie. Or, le buste n'est connu que par le biais d'une copie romaine découverte au XIX^{e} siècle et nous avons vu que le modèle pourrait être un Vulcain présent en Gaule. La sculpture d'Olympie n'apporte également aucune certitude, puisqu'elle n'était pas visible entre la fin de l'Antiquité et le XIX^{e} siècle. En dehors du critère de visibilité, les résultats sont infiniment trop faibles pour établir une influence. La conviction que l'événement de la quatrième croisade ne pouvait qu'avoir engendré un impact sur l'art du début du XIII^{e} siècle, moment où les artistes se tournent consciemment vers l'Antiquité comme source de modèles, a guidé le début de notre recherche. Or, un résultat contraire, finalement peu étonnant, fut atteint. Notre connaissance de l'art antique et du rôle fondamental de la Grèce est un héritage de Winckelmann qui, par ailleurs, n'entreprit aucun voyage dans ce pays, car il jugeait qu'il n'y avait rien à y apprendre.[26] Pour le Moyen Âge, l'Antiquité est représentée par Rome, siège de la chrétienté occidentale. La correspondance laissée par Michel Choniates, dernier archevêque orthodoxe d'Athènes (1181-1205) venu de Constantinople, permet de juger de l'état de la ville à la fin du XII^{e} siècle.[27] La gloire de celle-ci sombra lorsqu'elle devint la capitale de l'Empire romain. Durant le XII^{e} siècle, Athènes est une petite ville provinciale, qui n'attire pas les voyageurs. Michel Choniates se plaint de ses habitants, qu'il trouve ignorants et barbares. La perception de la Grèce en Occident, durant la période médiévale, se modifie au cours des siècles, ainsi que Jean-Yves Tilliette l'a démontré, mais elle ne jouit pas d'un statut prestigieux.[28] Chez Baudri de Bourgueil, la Grèce devient le lieu de la sagesse, certes, mais c'est une Grèce imaginaire. Jusqu'au début du XII^{e} siècle, lorsque la Grèce est évoquée, elle représente le mensonge, la fable. Chez Guibert de Nogent, elle est qualifiée de «frivole».[29] Jan Ziolkowski remarque qu'on observe au début du XII^{e} siècle un désintérêt total pour la Grèce antique. Les lieux bibliques, ceux par lesquels est passé saint Paul, suscitent quelque peu l'attention, sans plus.[30] Quelques vestiges étaient donc visibles en Grèce, durant la période médiévale, malgré les destructions des premiers chrétiens. Cependant, ils n'ont suscité que peu d'intérêt de la part des Occidentaux. Les croisés n'ont pas pris garde à ces vestiges, intéressés davantage par les richesses somptueuses de Constantinople. L'optique de conquête et de domination territoriale l'emportait sur toute autre considération.

Rome – Italie

En second lieu, quelques spécialistes ont voulu croire que Nicolas de Verdun a voyagé jusqu'à Rome. Pour notre part, après avoir examiné la production gallo-romaine au début de notre recherche, et après avoir jugé celle-ci d'emblée trop fruste, nous avons considéré que Nicolas de Verdun s'était certainement rendu dans la ville sainte; ses prophètes sur le reliquaire de Cologne ne pouvant s'expliquer autrement. Or, après avoir examiné les œuvres en ronde-bosse

26. L. E. BAUMER 2013, p. 248-255.

27. *Ibid*.

28. J.-Y. TILLIETTE 2005.

29. GUIBERT DE NOGENT, 1993, p. 111: «Rien n'existe ni avant ni après dans cette nature, si bien que la frivolité des Grecs imagine rattacher en quelque sorte les origines aux substances des individus subsistants.» (traduction de l'auteur: TERRIER ALIFERIS 2013, p. 59).

30. J. ZIOLKOWSKI 2005.

romaines, et surtout les bas-reliefs présents sur les monuments de la ville, nous ne sommes parvenue à aucune conclusion, ni pour les œuvres de Nicolas de Verdun, ni pour l'ensemble du corpus du style 1200. Procédons dès lors de la même manière que précédemment et tentons de cerner comment la Rome antique était encore présente à l'époque qui nous occupe. Les saccages des chrétiens ont eu raison des splendeurs du passé et nous ignorons la quantité subsistante des témoins visuels. Il reste un témoignage essentiel sur la Rome antique en 1200, grâce à la description d'un Anglais, probablement un pèlerin, qui a visité la ville.[31] Ce dernier ne mentionne significativement que les vestiges antiques: les quatorze portes de la ville, les sculptures de bronze et de marbre, les arcs de triomphe et les colonnes triomphales, les palais, les obélisques. Il décrit les statues de bronze conservées dans la ville: un taureau sur le rempart du château Saint-Ange, désigné alors comme le château de Crescentius (§3), la statue équestre de Marc Aurèle sur la place du Latran, identifiée par les pèlerins comme Théodoric et par le peuple romain comme Constantin (§4),[32] la statue colossale de ce dernier (§6), le *Spinario* ce priape ridicule (§7), de nombreuses statues appelées «Salvatio civium» (§8), une statue d'Enée (§31), la louve de Romulus et Remus (§32) et une table des lois (§33). Les statues de marbre sont moins nombreuses, puisqu'elles furent presque toutes détruites par Grégoire 1er (§12). Notre auteur mentionne, néanmoins, la Vénus nue qui l'enthousiasme tellement qu'il revient la voir à trois reprises malgré la grande distance à parcourir depuis son auberge (§12). De plus, il évoque des statues de chevaux, deux statues de vieillards (§13), de nombreuses statues dans les palais des Cornuti, dont une de Jupiter (§14), et une statue de Minerve dans son temple détruit (§16). Après les bronzes et les statues de marbre, il décrit plusieurs arcs ou colonnes triomphales qui comportent de nombreuses scènes en bas-relief. Il détaille longuement les représentations de l'arc de triomphe d'Auguste – en réalité l'arc de la Piété (§22)[33] –, de l'arc de Pompée figurant la victoire sur Mithridate (§24), de l'arc de Scipion (§26) et il mentionne encore plusieurs arcs comportant des scènes sculptées (§23). Et encore, il a vu la colonne triomphale de Fabrice (§25), en réalité la colonne de Trajan ou celle de Marc Aurèle,[34] et des obélisques. Outre ces œuvres, toutes sculptées, il signale l'existence d'édifices, tels le palais de Dioclétien (§15), le palais d'Auguste (§17), les maisons Aquilée et de Frontoniana (§19), le Panthéon devenu Sancta Maria Rotunda (§21) et le théâtre d'Heraclea (§11). Ce récit permet d'apprécier la présence de vestiges importants de l'époque antique. L'auteur sélectionne uniquement les œuvres antiques et nous voyons que des sculptures étaient encore bien présentes, malgré les destructions mentionnées par l'auteur lui-même. Toutefois, il apparaît que leur nombre était limité, comparé aux œuvres connues aujourd'hui issues de découvertes post-médiévales. La présence relativement restreinte, quoique bien visible, des œuvres d'art de l'Antiquité à Rome n'est certes pas un élément de preuve concernant l'absence de références directes à cette ville dans le style 1200. L'examen de l'ensemble de la production romaine et particulièrement des bas-reliefs des arcs, des colonnes triomphales et des sarcophages n'a pas abouti à l'établissement de parallèles avec des œuvres du corpus des années 1200. Les statues en bronze ou en marbre citées par maître Grégoire ne trouvent pas non plus de répercussion, hormis la Venus et le *Spinario*, mais leur diffusion était si vaste que des répliques en pierre ou en bronze se trouvaient dans tout l'ancien Empire. Nous pensons, au détriment de notre présupposé et à la suite de nos recherches, que les artistes des années 1200 ne se sont pas rendus à Rome pour élaborer leur style.

Outre Rome, il faut bien entendu prendre en compte le reste de l'Italie. Nous avons vu qu'il était possible d'établir des liens entre Nicolas de Verdun et des œuvres présentes durant la période médiévale au Nord de l'Italie: un sarcophage lombard et un sarcophage toscan. Nos recherches ne nous ont pas permis de confirmer une connaissance des artistes de l'art

31. MAGISTER GREGORIUS 1970. Voir également G. McN. RUSHFORTH 1919 et D. BOSCHUNG 2008.

32. Il s'agit du seul bronze équestre ayant survécu justement en raison de son identification avec Constantin. P. P. BOBER, R. RUBINSTEIN (1986) 2010, cat. nº 176, p. 206-208.

33. *Ibid.*, p. 37.

34. *Ibid.*, p. 41.

antique conservé sur sol italien. De même, l'examen des œuvres siciliennes était justifié par la présence avérée d'artistes occidentaux sur les chantiers de Monreale et par la circulation de l'art byzantinisant issu des chantiers anglo-normands. Mais les œuvres antiques de cette région n'ont, semble-t-il, pas suscité d'intérêt chez les artistes des années 1200.

Gaule et Germanie

Après avoir pris en considération l'ensemble des œuvres gréco-romaines connues en Grèce, à Constantinople, à Rome et en Italie, un retour aux œuvres conservées en Gaule et en Germanie s'est avéré propice. Notre surprise fut de constater plus de résultats dans l'établissement de parallèles possibles avec le corpus du style 1200, à la différence des maigres résultats obtenus pour les autres régions. Pourtant, une entrave essentielle rend la confirmation de la voie provinciale ardue: autant, à l'heure actuelle, les fouilles menées à Rome et en Grèce ont révélé un nombre considérable d'œuvres antiques conservées sur ces territoires, autant l'art gallo-romain désormais accessible reste de quantité limitée. Les fouilles se sont probablement moins orientées sur les territoires provinciaux et d'importants vestiges antiques furent enfouis au moment de travaux urbanistiques conséquents, dès le XVII[e] siècle. Pendant la domination romaine, l'art était exporté de la capitale jusque dans les provinces pour orner les villas des occupants. Simultanément, il existait une importante production locale. Les monuments, les édifices et les statues envahissaient les villes et les campagnes.[35]

On constate sans surprise que cette piste fut largement privilégiée par les chercheurs dès Jean Adhémar, suivi par Richard Hamann-MacLean, Helmut Buschhausen et Hermann Fillitz, dans le cadre de travaux sur l'origine du style de Nicolas de Verdun ou du maître de la Visitation de la cathédrale de Reims.[36] Dans ses recherches sur la façade occidentale de la cathédrale de Sens, Irène Plein conclut également à l'utilisation de modèles romains provinciaux.[37] Or, la certitude de la référence à des prototypes localisés à proximité immédiate des artistes peine à entraîner l'adhésion totale, étant donné la qualité souvent bien moindre de l'art en Gaule et le manque d'arguments avancés. Pourtant, des œuvres de production romaine ou de qualité équivalente se trouvaient en grande quantité au nord de la France et dans les territoires germaniques anciennement sous domination romaine et les artistes établissaient une sélection dans le choix de leurs modèles selon des critères esthétiques. La majorité des types de modèles antiques utilisés vers 1200 que nous avons proposés dans les chapitres précédents se trouvaient à proximité des lieux d'activité des artistes. Reims, Metz, Cologne et Trèves en particulier étaient des villes romaines de première importance et recelaient encore durant le Moyen Âge des constructions, des statues et divers objets. Les travaux récents de Lukas Clemens sont à ce titre extrêmement instructifs. Quelques témoignages éloquents servent d'exemple. Les *Gesta Treverorum* font état d'une ville marquée par son passé antique, non seulement par des monuments, mais aussi par la présence de statues: *turres firmas et altas, capitolia, palatia, templa, statuas, thermas, lavacra, theatra*.[38] Les bas-reliefs de la monumentale porte de Mars de la ville de Reims (Fig. 358) permettent d'apprécier la variété des représentations antiques offrant un répertoire riche de motifs, tels qu'ils étaient au Moyen Âge: Romulus et Remus, Leda et le cygne et des scènes figurant les activités des mois de l'année.

Le sud de la France fut précocement romanisé et d'importants ateliers antiques contribuèrent à façonner durablement l'art local. L'atelier d'Arles, en particulier, jouissait d'une grande réputation et réalisa de nombreux sarcophages visibles durant le Moyen Âge.[39] Pourtant, aucune

35. R. BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 105; 158.

36. J. ADHEMAR (1939) 200;, R. HAMANN-MACLEAN 1949/50, p. 198; H. BUSCHHAUSEN 1980 et H. FILLITZ, M. PIPPAL 1987, p. 204.

37. I. PLEIN 2005, p. 165-278.

38. Cité par L. CLEMENS 2003, p. 64.

39. Voir *Musée de l'Arles antique* 1996;V. GAGGADIS-ROBIN 2005; M. HEIJMANS, J.-M. ROQUETTE, C. SINTES 2006.

relation entre cette production et le style 1200 ne peut être établie. Toujours au Sud, une importante collection de bustes impériaux et de sculptures en pied se trouvait aux alentours de Toulouse; nous avons utilisé certains d'entre eux comme points de comparaison avec des œuvres des années 1200, bien qu'ils ne puissent avoir été visibles au Moyen Âge. Les portraits de Béziers furent en effet découverts en 1844 et les sculptures antiques du site de Chiragan à Martres-Toulouse le furent dès 1826.[40] Il semble dès lors que les sources présentes au sud de la Gaule romaine n'ont pas constitué un répertoire d'inspiration pour les artistes du Nord élaborant le style antiquisant des années 1200.

Ces derniers se tournent donc véritablement vers les œuvres antiques présentes dans leur environnement immédiat: à Reims, à Cologne, à Trèves, et dans les campagnes alentours, ainsi que nous l'avons établi au fil des chapitres précédents. Non seulement, les œuvres les plus proches se trouvent dans ces régions, mais il semble qu'il faille exclure des voyages en Grèce, à Rome, en Italie ou encore au sud de la France. Les sources à l'origine de l'élaboration du style antiquisant se trouvaient donc bel et bien sur place. Les hommes du XII^e^ siècle avaient pleinement conscience de posséder un patrimoine gréco-romain et revendiquaient une filiation intellectuelle héritée de l'Antiquité. Chrétien de Troyes, dans le prologue de *Cligès*, décrit la *translatio studii* et nous renseigne sur la manière dont il perçoit la transmission du savoir de la Grèce à Rome et qui est désormais détenu par les Français (voir annexe 3).

Intentionnalité de la reprise de l'Antiquité

Une fois abordée la manière dont l'imitation des œuvres antiques est effectué par les artistes autour de 1200 et une fois la localisation provinciale des sources déterminée, il nous faut cerner quelles intentions sous-tendent le processus de ce retour aux œuvres du passé. Cette question fut relativement peu étudiée par la recherche, malgré quelques tentatives. Pour comprendre le contexte dans lequel les artistes évoluent, un aperçu historique est utile pour évaluer les conditions qui pourraient être à l'origine de ce phénomène classicisant.

Contexte historique

Le contexte politique au tournant du XIII^e^ siècle est particulièrement houleux et pourrait laisser supposer un besoin de retour à l'Antiquité comme source d'autorité en raison d'un climat tendu. Les trois grandes entités formées par le royaume de France, l'Empire germanique et la papauté entretiennent des relations conflictuelles et stratégiques. L'Empire surtout est alors soumis à de vives tensions internes qui se répercutent sur l'ensemble de l'échiquier politique. Deux dynasties, les Staufen et les Welf, se disputent le pouvoir depuis l'élection inattendue de Conrad III de Staufen en 1138 contre Henri le Superbe. En 1152, le neveu de Conrad, Frédéric Barberousse de Hohenstaufen est couronné empereur. Légitimer son pouvoir devient indispensable face aux nombreuses rivalités. Bien que Conrad soit mort avant d'avoir coiffé la couronne impériale, il usa des titres de *rex Romanorum*, d'*augustus* et d'*imperialis* afin d'unir le royaume germanique à l'Empire romain. A sa suite, Frédéric Barberousse procède à la canonisation de Charlemagne et translate ses reliques en se référant à celui qui s'inscrivait dans la droite ligne des empereurs romains. Frédéric perçoit la *translatio* du pouvoir impérial de Babylone à Rome pour passer ensuite aux Francs.[41] Lors de son couronnement royal à Aix-la-Chapelle, et avant même son couronnement impérial à Rome en 1155 par Adrien IV,

40. J. C. BALTY, D. CAZES 1995.

41. Otton de Freising, *Histoire des deux cités*, cité par F. RAPP 2000, p. 182.

il se déclare «empereur auguste des Romains», affirmant ainsi son pouvoir étendu face à la papauté alors incarnée par Eugène III.[42] Son refus de reconnaître Alexandre III, pape élu par la majorité contre le candidat Ottaviano Crescenzi qu'il soutient, guide ses décisions politiques avant de céder pour reconnaître Eugène III.

La mort précoce de Frédéric Barberousse ne permet pas à son successeur Henri VI de régner, en raison de son jeune âge, et c'est ainsi son frère Philippe de Souabe qui est élu en 1198. Cependant, les princes électeurs refusent l'accession au pouvoir de celui-ci et lui opposent Otton de Brunswick, fils de Henri le Lion, duc Welf de Saxe. Ce dernier devient empereur à Aix-la-Chapelle, tandis que Philippe de Souabe est couronné à Mayence par l'archevêque de Tarentaise (inadéquation de lieu et de représentant ecclésiastique).[43] Commence alors une lutte acharnée à laquelle la papauté et le roi de France Philippe Auguste se verront mêlés, au même titre que les archevêques de l'Empire qui soutiennent l'un ou l'autre prétendant au titre impérial en fonction de leurs propres intérêts. Après avoir soutenu Otton, Innocent III appuie, finalement, Philippe, au moment où ce dernier emporte l'avantage en se faisant couronner à nouveau à Aix-la-Chapelle par l'archevêque de Cologne en 1205. Trois ans plus tard, Philippe est assassiné à Bamberg et Otton devient alors empereur. Or, les tensions ne s'atténuent pas pour autant, puisque Innocent III excommunie le nouveau dirigeant de l'Empire pour ses vues sur la Sicile en dépit de ses promesses préalables et contribue à faire élire le fils d'Henri VI et de Constance de Hauteville (elle-même fille de Roger II, premier roi normand de Sicile), désormais en âge de régner. Frédéric II est élu en 1212 à Francfort, couronné à Aix-la-Chapelle en 1215, puis à Rome en 1220. Philippe Auguste est appelé en renfort par Innocent III pour mettre Otton hors-jeu; la bataille de Bouvines en 1214 s'achève par la victoire du roi de France et met un terme aux luttes intestines de l'Empire. La victoire reviendra aux Staufen, avec le triomphe de Frédéric, candidat des Français et du pape.

Constantin Frédéric Roger: le nom de naissance de Frédéric II révèle le destin glorieux auquel son père, de la dynastie des Staufen, le vouait, en référence à la prédiction de la Sibylle de Tibur annonçant un autre Constantin empereur au moment de la fin du monde.[44] Il est à la fois roi des Romains (couronné à Aix-la-Chapelle en 1215), roi de Sicile, roi de Jérusalem et empereur des Romains (en 1220). Héritier des rivalités au sein de l'Empire, il consacre son règne à l'exaltation du gouvernement et se présente comme le nouveau Justinien et comme le nouvel Auguste. Ses conflits virulents avec la papauté entraînèrent une lutte entre les gibelins, partisans de l'empereur, et les guelfs, soutenant le pape. Grégoire IX l'excommunia en 1227, car il n'a pas respecté sa promesse de croisade. Frédéric part donc peu après, récupère Jérusalem, et devient roi de la ville. Les arts sous son règne reflètent sa politique de référence à l'Antiquité, destinée à asseoir son pouvoir, même, et surtout, au-delà de la papauté. Il applique l'idéologie antiquisante au Sud, en Italie, lieu d'où il gouverne l'Empire. Le retour à l'antique se manifeste essentiellement en sculpture et dans la réalisation de gemmes et de camées. Il se fait de manière si prononcée que des controverses ont lieu quant à la datation de certaines œuvres. La frappe de l'Augustale à Brindisi en 1231 témoigne de la forte revendication politique qu'il met en œuvre. Non seulement, il imite l'iconographie d'une monnaie romaine, mais il en reproduit aussi le mode de fabrication.[45]

Trois ans après le couronnement impérial de Frédéric II, Philippe Auguste meurt à Mantes. Son surnom d'*Auguste* lui a été donné par ses contemporains et il fut consigné par son biographe Rigord. Fils de Louis VII et de sa troisième épouse Adèle de Champagne, il est élu et couronné en 1179, une année avant la mort de son père. Son rôle dans la constitution de l'Etat français est considérable et a été mis en évidence lors d'un colloque à Paris en 1980 consacré

42. M. PARISSE 2002, p. 109.

43. *Ibid*., p. 113.

44. Pour la biographie de Frédéric II et son rôle politique, se référer à l'ouvrage suivant: E. H. KANTOROWICZ 1987; *Frédéric II (1197–1250)* 2000. En ce qui concerne les arts durant son règne, voir les catalogues des expositions qui lui furent consacrées: *Die Zeit der Staufer* 1977-1979; *Federico II* 1995; *Federico II e l'Italia* 1995; *Kaiser Friedrich II* 2008 et *Die Staufer und Italien* 2010.

45. J. D. BRECKENRIDGE 1976, p. 279-284.

à son règne.[46] A l'instar de la politique menée par Charlemagne,[47] il a triplé l'étendue du Domaine Royal, en y annexant la Normandie, le Berry et l'Artois. Il a totalement réorganisé l'administration et la justice et il commanda la construction du château du Louvre, après avoir assaini la ville. Ses démêlés avec la papauté, en raison de ses histoires conjugales, ont défrayé les chroniques contemporaines. Suite à la répudiation soudaine d'Ingeburge le lendemain de leurs noces et à son remariage avec Agnès de Méran, il se voit menacé d'excommunication par Innocent III, qui met également son royaume en interdit et ordonne la fermeture des églises. Aux tensions entre le roi et la papauté, s'ensuivent des répercussions sur les évêques et les abbés, confrontés au choix cornélien entre le soutien au roi ou l'obéissance à Innocent III. Ceux-ci se rallient en majorité au roi, auquel ils doivent leur élection. Cependant, le chapitre de Sens et les évêques de Paris, Arras, Senlis et Amiens se dressent contre lui. Outre ces tensions avec la papauté, le roi doit faire face à Richard Cœur de Lion puis à Jean sans Terre concernant des revendications territoriales. De plus, Otton cherche à se venger de lui pour son soutien à Philippe de Souabe. Son règne est marqué par le besoin d'exalter la royauté capétienne.

La situation politique autour des années 1200 est donc essentiellement marquée par le conflit entre trois entités dominantes: le royaume de France, l'Empire et la papauté. Chacune s'efforce d'affirmer son pouvoir et, dans ce contexte, on pourrait concevoir que le retour à l'Antiquité dans les arts, avant celui prôné par Frédéric II, soit motivé par une affirmation de primauté. Or, ce n'est, semble-t-il, pas le cas, puisque les régions les plus marquées par le style 1200 ne peuvent être rattachées exclusivement à l'une ou l'autre de ces entités. La production artistique antiquisante se réalise autant dans la monarchie que dans l'Empire, sans toutefois s'observer dans l'ensemble de ces territoires. Strasbourg et Halberstadt adoptent un vocabulaire dérivé de l'art antique, contrairement, semble-t-il, aux autres villes impériales. De même, le style antiquisant ne s'étend pas dans l'ensemble du royaume de France. Il n'est donc pas possible de mettre en corrélation la reprise de modèles antiques avec une idéologie politique.

Intentions politiques ou idéologiques

Malgré un contexte politique tumultueux, la mise en place du style antiquisant ne peut être attribuée à un environnement conflictuel et à un besoin d'affirmer sa suprématie. Les intentions ne sont absolument pas les mêmes que celles de l'empereur Frédéric II quelques années plus tard. En général, les mouvements de retour à l'Antiquité émanent de motivations liées à l'affirmation du pouvoir. Les empereurs carolingiens et ottoniens, avant Frédéric, étaient dirigés par de mêmes intentions. La nécessité de s'incrire dans la lignée des empereurs romains, afin d'affirmer la légitimité impériale, a engendré la reprise de motifs antiques et des références claires à cette période. La particularité du style 1200 réside justement dans cette absence de visées hégémoniques. Des intentions idéologiques diverses peuvent être à l'origine d'un retour à l'Antique. Nous avons vu que la reprise antique dans les fonts de Liège tend à une revendication précise dans le contexte religieux conflictuel lié à la prétention à l'administration du baptême. Diverses tentatives furent effectuées pour comprendre quelles motivations étaient à l'œuvre dans l'élaboration et la diffusion du style antiquisant des années 1200. Richard Hamann-MacLean a relevé, à travers la notion de «Darstellungsrezepten», l'adaptation différente des modèles hellénistiques en France et dans le territoire germanique.[48] Dans un cas, la forme gréco-romaine domine, tandis que dans l'autre cas, c'est l'héritage grec qui prévaut. Selon le chercheur, des raisons historiques expliquent cette différence. La France assimile les œuvres antiques de manière continue durant le Moyen Âge, tandis que le domaine

46. *La France et Philippe Auguste* 1982. Voir aussi les ouvrages biographiques de J. W. BALDWIN 1998 et G. SIVERY 2003.

47. Gilles de Paris établit un lien entre Philipe Auguste et Charlemagne en tentant de construire un lien familial de par sa mère et Guillaume le Breton le nomme *Karolide*. E. A. R. BROWN, p. 80.

48. R. HAMANN-MACLEAN 1949/50.

germanique est pénétré par l'art byzantin de manière plus prononcée. Richard Hamann-MacLean a ainsi noté les différences territoriales dans l'attitude vis-à-vis des modèles, mais les raisons qu'il mentionne ne sont pas suffisantes. Peter Cornelius Claussen a, quant à lui, projeté les motivations grégoriennes sur le style de 1200 et affirmé que l'utilisation de prototypes romains pour le reliquaire de Cologne par Nicolas de Verdun dérive d'une volonté de rapprochement avec l'époque du Christ.[49] Ainsi, le style 1200 résulterait d'un effort de vérité de la représentation en rendant les personnages bibliques authentiques par la référence au style artistique en cours au moment des événements historiques illustrés. Pourtant, l'ambon de Klosterneuburg mêle allègrement références antiques et références byzantines contemporaines et ne paraît pas revendiquer une idéologie précise. Mais surtout, les quelques témoignages écrits que nous avons ne s'orientent pas dans cette direction, comme nous le verrons. Au fur et à mesure de nos recherches et de nos réflexions, nous avons acquis la certitude que des critères esthétiques sous-tendent le retour à l'Antiquité dans le style 1200. Sur ce point, nous suivons donc Willibald Sauerländer qui estime que les artistes des années 1200 utilisent les œuvres antiques comme un stimulus et un moyen pour parvenir à un naturalisme plus abouti dans leurs représentations. Konrad Hoffmann, également, écrivait que l'art classique devait être compris comme un instrument plutôt que comme un but.[50] Bien entendu, un critère esthétique prime sur des intentions politiques, sans toutefois les exclure totalement. Nous avons vu le cas de la cathédrale de Wells et la réflexion menée par l'évêque Jocelin sur la conception de la façade et le style des évêques, dans le dessein d'affirmer la haute autorité de Wells sur Bath en tant que siège épiscopal. En examinant cas par cas les œuvres antiquisantes, il est possible de dégager une intentionnalité précise pour certaines d'entre elles, mais aucune tendance générale ne s'observe.

Perception de l'Antiquité aux XII^{e} et XIII^{e} siècles

Témoignages littéraires

Quelques rares témoignages écrits du XII^{e} siècle, évoquant des œuvres antiques ou se référant à cette période, nous sont parvenus. Chrétien de Troyes et sa conscience de l'héritage intellectuel gréco-romain possédé par la France ont été évoqués précédemment. Le propos célèbre de Bernard de Chartres (vers 1130-1160) reflète également la perception qu'ont les hommes de leur héritage antique: «Nous sommes comme des nains jugés sur des épaules de géants, de telle sorte que nous puissions voir plus de choses et de plus éloignées que n'en voyaient ces derniers. Et cela, non point parce que notre vue serait puissante ou notre taille plus haute, mais parce que nous sommes portés et exhaussés par la haute stature des géants».[51] Le prologue des *Lais* de Marie de France (vers 1170) permet en outre de comprendre le rapport que les hommes de cette période entretenaient avec le passé antique (voir annexe 5).[52] Marie explique clairement que la connaissance des Modernes par rapport aux Anciens est meilleure, étant donné le temps écoulé. La conscience historique est donc évolutive et comme

49. P. C. CLAUSSEN 1985.

50. W. SAUERLÄNDER (1985) 1991, p. 684; *The Year 1200. A Centennial Exhibition* 1970, p. xxxv.

51. *Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimus et extollimus magnitudine gigantea.* JEAN DE SALISBURY 1991, livre III, ch. 4, p. 116.

52. *Lais de Marie de France* 1990, p. 22-23. vv. 9-22.

l'enseigne explicitement la parole de Bernard de Chartres: s'appuyer sur ces prédécesseurs illustres pour aller plus loin qu'eux.

Face à cette conscience d'un héritage prestigieux, les hommes du XII^e siècle font part de leur admiration devant les réalisations antiques. Sigebert de Gembloux, à la fin du XI^e siècle, ne tarit pas d'éloges à la vue de l'aqueduc de Metz: «J'admire cet aqueduc de six milles de longueur, reposant sur des arches, trait d'union grandiose entre Metz, la mère, et Gorze, la fille. Ni les hautes montagnes, ni plus loin les vallées profondes, ni les flots impétueux de la Moselle qu'il traverse, rien n'a pu l'arrêter. Est-il au monde œuvres plus merveilleuses ? Ainsi l'art amenait les eaux où tu en avais refusé, ô nature ! La main du temps seule pouvait rompre ce chemin aérien; mais encore aujourd'hui les ruines appellent l'admiration sur la perfection du travail.».[53] Cette louange de la perfection technique se retrouve quelques années plus tard chez Guibert, moine à Oudenbourg, lorsque sont découvertes à Cologne des coupes et des tasses ciselées avec tant d'art «que d'habiles artistes de nos jours auraient peine à égaler l'élégance de leur travail avec l'or et l'argent».[54] Au moment où les textes attestent d'une admiration suscitée par les œuvres inégalables, réalisées par les artistes et les architectes de l'Antiquité, une volonté de sauvegarde du patrimoine se manifeste à Rome. Un décret du Sénat, en 1162, vise à protéger la colonne trajane d'éventuelles destructions.[55] Des évêques, tel Hildebert de Lavardin, se rendent dans la ville sainte et retiennent la perfection des statues antiques visibles,[56] tandis qu'Henri de Blois ramène des œuvres qu'il a activement recherchées.[57]

Ainsi, au XII^e siècle, l'appréciation des œuvres antiques se veut admirative, élogieuse, parfois teintée de découragement face à l'inégalable perfection. L'attitude semble avoir évolué depuis le siècle précédent, durant lequel les préoccupations étaient essentiellement d'ordre historique et se rattachaient à la possibilité de prouver l'ancienneté d'une fondation, comme l'atteste encore Guibert de Nogent dans la deuxième décennie du XII^e siècle, lorsque la découverte de sarcophages lui permet d'établir l'origine romaine de Nogent.[58] Une évolution du regard porté sur la statuaire antique s'observe donc au XII^e siècle et concorde avec les conclusions de Jean-Yves Tilliette, qui par l'analyse de trois textes entre 1050 et 1200 (ceux de Bernard d'Angers, de Foulcoie de Beauvais et de maître Grégoire), a noté une évolution des attitudes morales et esthétiques à l'égard de la sculpture.[59] Il semble que, d'une considération essentiellement archéologique le regard sur les œuvres antiques se mue en une forte admiration dès le milieu du XII^e siècle. Cet enthousiasme porte sur la perfection technique et esthétique des œuvres. Ce qui ressort principalement des témoignages concernant le jugement sur les œuvres antiques, et c'est peut-être là l'aspect le plus intéressant et le plus éloquent, est la ressemblance de celles-ci avec la réalité sensible. Osbert de Clare, maître Grégoire et Robert de Clari louent avec entrain le naturalisme des objets qu'ils observent. Le premier, peu avant 1150, lors d'un déplacement de Winchester à Rome, décrit l'arc de Titus et s'extasie devant les représentations sculptées dans le marbre presque vivantes (*quasi viventes*).[60] Maître Grégoire, à la vue de statues antiques, loue à deux reprises leur ressemblance avec la nature. D'abord, le taureau en bronze sur les remparts du château Saint-Ange est si bien réalisé qu'il semble rugir et se mouvoir (*ut inspicientibus mugituro et moturo similis videatur*).[61] Même considération devant la Vénus tant admirée, faite dans le marbre de Paros avec un art si admirable et inexplicable (*imago ex Pario marmore tam*

53. Cité par L. CLEMENS 2007, p. 336.

54. Cité par J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 73.

55. A. SCHNAPP 1993, p. 115.

56. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 105-106.

57. JEAN DE SALISBURY (1956) 1986, p. 79.

58. GUIBERT DE NOGENT 1981, p. 211-213.

59. J.-Y. TILLIETTE 2001, p. 491-500.

60. *In descendu montis Tarpeii Caesareas Titi laudes propriis oculis vidi, et quasi viventes coelatum marmor repraesentabat imagines, nulla temporis vetustate per saecula senescentes. Regi itaque gloriosus arcus triumphales erigantur Aedmundo, quos nulla delere possit antiquitas, nulla praevaleat abolere vetustas*. Transcrit par O. LEHMANN-BROCKHAUS 1956, n° 6696, p. 422. (En descendant de la roche tarpéienne, j'ai vu de mes propres yeux les gloires impériales de Titus et le marbre représentait des sculptures ciselées presque vivantes qui n'ont pas vieilli à travers les siècles.)

61. MAGISTER GREGORIUS 1970, § 3.

miro et inexplicabili perfecta est artificio) qu'elle paraît être une créature vivante (*ut magis viva creatura videatur quam statua*).[62] Robert de Clari décrit, lors de la conquête de Constantinople, la ville et ses trésors. Arrivant dans un quartier de la cité, il s'émerveille devant deux statues de femmes en cuivre et insiste sur leur ressemblance à la nature: «deux statues de femmes en cuivre fondu si bien faites, si ressemblantes, si belles qu'on ne saurait trouver mieux».[63] Lorsqu'il visite l'hippodrome, il mentionne les statues de cuivre de la Spina faites selon la nature: «des statues d'hommes et de femmes […] et de toutes sortes de bêtes en cuivre fondu, qui étaient si bien faites et si ressemblantes qu'il n'existe pas de si habile maître chez les païens et chez les chrétiens pour savoir fabriquer et façonner des statues comme celles-ci.».[64] Une perception identique de la vigueur naturaliste des œuvres antiques aura toujours cours durant la Renaissance italienne. Giovanni Dondi écrira «[…] Il [un sculpteur qu'il connaissait] avait pour coutume de conclure que si de pareilles sculptures étaient seulement dotées du souffle de vie, elles seraient plus vraies que nature; comme s'il entendait dire que par le génie de si grands artistes, la nature n'avait pas seulement été imitée mais bel et bien surpassée».[65] Cette admiration pour la ressemblance des statues antiques avec la réalité, qui sont aussi vraies que nature, est certainement l'un des éléments clés du regard porté au XII^{e} siècle sur les œuvres de l'Antiquité classique et la plus forte motivation pour l'imitation de celles-ci après 1150.

La rupture: évolution stylistique des années 1220–1230

Parallèlement au style antiquisant, un style raidi et monotone se met en place, aux plis linéaires et tuyautés, qui apparaît au portail du Couronnement de la Vierge de la cathédrale Notre-Dame de Paris en 1210.[66] Il se développera à la cathédrale d'Amiens, dans les années 1220, et concurrence victorieusement, sur les mêmes édifices, le style assoupli, recherché et minutieusement travaillé à tendance antiquisante. Sur l'ébrasement gauche du portail Saint-Firmin, à Amiens, la statue de sainte Ulphe reflète le style antiquisant tandis que l'ange à ses côtés trahit une tendance simplifiée et rigide, de même que la majorité des statues de la façade (Fig. 359).[67] Or, ces deux statues furent réalisées conjointement, à la fin des années 1220. La simplification du style amiénois, dont les origines se trouvent à Paris, viserait une réduction du temps de travail nécessitée par l'ampleur grandissante des chantiers. Ainsi, l'hypothèse séduisante de Willibald Sauerländer évoque la rationalisation des chantiers pour expliquer l'émergence du style simplifié et des compositions organisées et extrêmement lisibles.[68]

Une même exigence de rendement pourrait être à l'origine du nouveau style qui supplante le *Muldenfaltenstil* et le style amiénois.[69] Le *block style* se caractérise par des plis anguleux et cassés émergeant dans les années 1230. La constatation de l'apparition du nouveau style dans des statues situées aux voussures, donc en hauteur et moins visibles du spectateur, amène Jean Wirth à supposer une rapidité d'exécution pour les éléments peu visibles, avant que les sculptures de première importance n'adoptent cette manière de faire.[70] Les statues secondaires ont, dans un premier temps, été assignées à des artistes plus jeunes qui assimilent une manière

62. *Ibid.*, § 12.

63. «Or avoit ailleurs en le chité une autre merveille. Il avoit deus ymages jetés de coivre en forme de femme, si bien faites et si natureument et si beles que trop». ROBERT DE CLARI 2004, p. 180.

64. «il ymages d'ommes et de femmes […] et de molt manieres de bestes getees de coivre, qui si estoient bien faites et si natureument formees qu'il n'a si boin maistre en paienisme ne en crestienté qui seust miex pourtraire ne si bien former ymages comme chil ymage estoient formé», *ibid*. Les croisés ont pillé et fondu les statues de la Spina de l'hippodrome en 1203-1204. J. P. A. VAN DER VIN 1980, p. 268 et G. DAGRON 2011, p. 28.

65. R. KRAUTHEIMER (1956) 1995, p. 103-119.

66. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 52-56.

67. F. JOUBERT 2008, p. 181-182.

68. W. SAUERLÄNDER 1972, p. 54-55; 146.

69. W. H. MONROE 1978, mentionné par J. WIRTH 2004, p. 119.

70. *Ibid.*, p. 116-123.

rapide de travailler pour l'adopter ensuite dans des œuvres de format plus grand. En effet, un nombre considérable de chantiers en Europe sont ouverts au début du XIII^e siècle et les artistes sont particulièrement sollicités. Les premières manifestations de ce phénomène semblent s'observer dans les voussures des cathédrales de Reims et d'Amiens, ainsi que le note Jean Wirth. La diffusion de ce style aux plis anguleux et amples, aux vêtements qui n'enveloppent plus les corps, fortement démarqué du *Muldenfaltenstil*, se diffuse rapidement. Il atteint Bourges sans doute avant 1237.[71] Jean Wirth observe, de plus, que le phénomène se reproduit également dans la production enluminée contemporaine. En effet, le *block style* s'immisce dans des emplacements secondaires et de petites dimensions, comme les médaillons, tandis que le *Muldenfaltenstil* perdure dans les images de plus grand format. Robert Branner s'était auparavant attaché à l'évolution stylistique des enluminures et il avait parfaitement montré l'émergence du *Muldenfaltenstil* dans la région parisienne et surtout la rupture du style à travers les Bibles moralisées.[72] Dans celle de la cathédrale de Tolède, datée vers 1234-1235 (ms C-79294), le *Muldenfaltenstil* est magnifiquement illustré par le dernier folio, où trônent Blanche de Castille et son fils Louis. Or, on observe dans ce même manuscrit une simplification et une réduction du nombre des plis dans les médaillons. Ce style nouveau s'impose dans la bible moralisée contemporaine, dispersée entre Oxford, Paris et Londres. L'étude de l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle (BnF, ms. lat. 8892) démontre également la coexistence de deux styles, qui ne résulte pas de la contribution de deux ateliers contemporains mais qui témoigne de deux phases d'exécution, la première reflétant le *Muldenfaltenstil* tandis que la deuxième adopte les critères du *block style*.[73]

Outre la nécessité d'accélérer les travaux pour expliquer l'émergence du nouveau style, d'autres hypothèses furent avancées. L'apparition des drapés plus lourds pourrait être la conséquence du développement de l'industrie de la laine au nord de l'Europe dès 1220.[74] Une troisième hypothèse consiste à attribuer à la réapparition du dessin d'après nature la régression de l'imitation d'après l'Antiquité.[75] Une fois parvenus à une parfaite maîtrise des principes de l'art antique, les artistes se tournent alors directement vers la nature pour la reproduire, pour les motifs décoratifs autant que pour les figures humaines ou animales. La différenciation des tissus entre la robe légère et la tunique plus épaisse, que l'on observe dans la sculpture monumentale expliquée par le développement de l'industrie du textile, résulterait ainsi d'une imitation de la nature et aboutit au même résultat obtenu dans l'art gréco-romain qui différencie les étoffes.

Après avoir expliqué le développement rapide d'un style moderne par la nécessité d'accélérer les travaux, Willibald Sauerländer élabora des motifs plus complexes, liés au contexte historique. Il ancre, en effet, le changement stylistique dans la dispute entre les *moderni* et les *antiqui*, dont la victoire revient vers 1200 aux *antiqui*, pour finalement couronner les *moderni* au début du XIII^e siècle.[76] Son hypothèse s'appuie, en premier lieu, sur le rejet de références directes à l'art grec classique au profit d'influences d'œuvres médiévales de la Lotharingie supérieure, de Trèves en particulier. A Reims, les artistes imiteraient l'Antiquité, non pas par une confrontation directe, mais par une longue tradition intermédiaire. Or, nous avons vu que, sans posséder une connaissance de l'art en Grèce, les artistes de Reims imitent directement des œuvres romaines qu'ils trouvent dans la ville même, ou à proximité. De plus, Willibald Sauerländer perçoit le changement, amorcé dans la capitale française en 1214, comme la conséquence de la victoire de Philippe Auguste sur l'empereur à Bouvines. A première vue, la victoire du roi pourrait effectivement avoir entraîné une demande de façonner un style novateur, en rupture avec le passé. Cependant, il faut admettre que, malgré toutes les entreprises majeures de Philippe

71. Le jubé de Bourges adopte pour la première fois le *block style* de manière totale, pour des sculptures visibles de près: J. WIRTH 2004, p. 119. C. GNUDI 1969 a montré qu'il dérive du portail du Jugement dernier de Paris.

72. R. BRANNER 1977.

73. R. BRANNER 1969, p. 37-47.

74. W. CLARK 1978, p. 34-48, montre l'apparition du style amiénois dans la production manuscrite dès la fin des années 1220 à travers deux exemples provenant du Mont-Saint-Quentin. Voir aussi J. WIRTH 2004, p. 103.

75. J. WIRTH 2007.

76. W. SAUERLÄNDER 2003.

Auguste, le domaine artistique n'intéressait pas outre mesure le monarque et l'initiative d'un engagement dans ce sens ne peut lui être attribuée, ni même à son entourage.[77] Dernier contre-argument: le reliquaire de sainte Elisabeth à Marburg, réalisé vers 1230, soit durant le règne impérial de Frédéric II, démontre la transition stylistique au sein d'une même œuvre. Tout en continuant la tradition du *Muldenfaltenstil*, l'artiste absorbe les nouvelles tendances issues de la statuaire française dans les parties narratives essentiellement. La coexistance des deux tendances au sein d'une même œuvre infirme l'hypothèse d'une intention politique.

Tout comme pour son apparition, la disparition du style 1200 ne peut être imputée avec conviction à des motifs politiques. Tandis que des motifs purement esthétiques semblent diriger le regard des artistes vers les œuvres antiques et les poussent à les imiter, ce sont des conditions similaires qui entraînent la régression du style 1200. Nous suivons Jean Wirth lorsqu'il affirme que le recul de l'imitation de l'Antiquité est probablement dû au développement du dessin d'après nature.[78] Une fois parvenus à la complète maîtrise des principes de l'art antique fondée sur la volonté d'acquérir un mode de représentation naturaliste, les artistes se tournent alors directement vers la nature.[79] L'imitation des feuillages naturalistes, par exemple, apparaît au début du siècle à Chartres, avant de se diffuser à Reims, à Paris et dans l'Empire (Bamberg, Strasbourg et Naumburg) dès 1240. Cette attention portée aux espèces végétales se développe conjointement à une attention de plus en plus aiguë accordée à l'anatomie visible d'après nature, qui s'effectue alors en s'éloignant des modèles antiques. Après avoir été admirées et avoir servi de modèles d'apprentissage, les œuvres plastiques antiques subissent le même sort et la considération du siècle précédent pour les constructions et les statues romaines fait place à l'indifférence, voire aux gestes destructeurs.[80]

Récapitulation

Les artistes des années autour de 1200 imitent donc des œuvres antiques pour en comprendre la syntaxe, le rapport corps-vêtement, le contraposto et le canon du corps dans une perspective naturaliste. En effet, s'ils se tournent vers de telles œuvres, c'est en raison de la ressemblance que celles-ci entretiennent avec le monde environnant. Avant de se tourner vers la nature elle-même et de recommencer le dessin d'après nature, les artistes dirigent leur attention vers les œuvres qui sont parvenues au mieux à reproduire le monde naturel. Ainsi l'objectif de l'imitation est-il un objectif esthétique. Les artistes trouvent à côté de leurs lieux d'activité suffisamment d'œuvres romaines de bonne qualité pour parvenir à élaborer un nouveau style. Les anciennes villes occupées en Gaule et en Germanie par les Romains regorgent de vestiges et d'œuvres exportées depuis Rome. Il s'agit de reliefs sur les monuments de villes, mais aussi des statuettes en pierre ou en bronze, des plaques d'ivoire, des sarcophages et des monuments funéraires. Nous avons vu que les croisés se rendant en Grèce étaient peu attentifs aux restes antiques et que les voyages à Rome n'expliquent pas non plus le développement de l'art antiquisant de la fin du XII^{e} siècle et du début du XIII^{e} siècle.

77. A en croire les nombreuses contributions au colloque international *La France de Philippe Auguste* 1982, en particulier celle de F. DEUCHLER 1982.

78. J. WIRTH 2007; 2008, p. 169-176 et 2009. Voir également W. SAUERLÄNDER (1978) 1979, p. 119-131.

79. *Ibid*.

80. J. ADHEMAR (1939) 2005, p. 112-120.

CONCLUSION

Le style 1200 s'inscrit dans les multiples retours à l'Antiquité observés durant le Moyen Âge. Pourtant, les modalités de la référence aux œuvres du passé diffèrent des renaissances précédentes ou postérieures, qui relèvent d'une volonté d'affirmer le pouvoir impérial ou de récupérations ponctuelles visant à asseoir une suprématie. Nous avons vu que l'utilisation de modèles antiques, parfois remise en question par certains spécialistes qui préfèrent expliquer le classicisme des années 1200 par le biais d'œuvres byzantines ou lotharingiennes, fut abondante entre 1180 et 1230. Nicolas de Verdun élabore un style nouveau, après avoir étudié des œuvres présentes dans son entourage immédiat. L'impulsion lui fut sans doute donnée par l'abbé Wibald de Stavelot, admirateur des lettres classiques et commanditaire d'objets liturgiques de grande qualité. Le XII^e^ siècle peut à juste titre être désigné comme un siècle renaissant et les artistes suivent un mouvement mis en place par les écrivains travaillant pour la cour des Plantagenêt. Au temps d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, la matière antique connaît un essor considérable et se situe à l'origine de la naissance du roman français. Or, il est frappant de constater les similarités de comportement entre les écrivains et les artistes. Les récits évoquant les héros antiques, le *Roman de Thèbes* (vers 1150), le *Roman d'Eneas* (vers 1155-1160) et le *Roman de Troie* (vers 1160) forment la célèbre trilogie des textes fondateurs de la littérature française, suivis par le *Roman d'Alexandre* (vers 1180) et de récits plus courts comme *Piramus et Tisbé*, *Philomena* de Chrétien de Troyes et le lai de *Narcissus*. Toutefois, ces récits ne recourent pas seulement à la matière antique. En effet, l'attrait de l'Orient s'y ressent également et se mêle aux thèmes issus de l'Antiquité. De plus, la tendance principale consiste à moderniser les récits en les ancrant dans la vie contemporaine.[1] L'attitude des écrivains est similaire à celle des artistes qui adoptent les principes stylistiques des œuvres antiques tout en les adaptant à la mode contemporaine et en y juxtaposant diverses influences, issues du monde byzantin en particulier. De la même manière que la majorité des spécialistes s'accorde à reconnaître la réappropriation de l'art antique au XII^e^ siècle et durant la première moitié du siècle suivant au nord de l'Europe, l'influence de l'art byzantin durant cette même période fait également l'objet d'un consensus. Nous avons vu l'importance de ces modèles-ci et la manière dont ils circulaient dans le monde occidental, ne pouvant les exclure du champ d'une étude sur le style 1200. Cette variété des sources visuelles et l'effort conscient d'actualisation des inspirations antiques à l'origine du style 1200 constituent le premier point important à retenir.

En deuxième lieu, nous espérons avoir résolu la problématique de la localisation des sources. Pour chacune des œuvres considérées, nous avons tenté de démontrer la présence dans les régions provinciales de l'ancien Empire romain des types de modèles proposés. Par conséquent, nous avons exclu que des voyages à Rome et en Grèce puissent être à la source de l'élaboration du style antiquisant. Les œuvres antiques connues aujourd'hui sont en majorité issues de Rome, mais contrairement à ce qui fut souvent répété, l'art en Gaule et en Germanie n'était, dans l'ensemble, pas de qualité trop médiocre pour avoir servi à l'élaboration des œuvres de Nicolas de Verdun ou du sculpteur de Reims, par exemple. De plus, l'importation de sculptures romaines dans les provinces fut importante et la plupart de celles-ci devaient encore être visibles durant le Moyen Âge. Il importe de considérer le fossé entre les œuvres antiques conservées jusqu'au XVII^e^ siècle et celles que nous connaissons actuellement.

1. J. FRAPPIER 1964, p. 19-22.

Une partie non négligeable de l'art antique présent dans les provinces fut détruite dans la période post-médiévale. Par ailleurs, les saccages des premiers chrétiens semblent avoir été moins dévastateurs en Gaule qu'à Rome, cette christianisation ayant eu lieu à un moment où la nouvelle religion était déjà acceptée et officielle. L'hétérogénéité du style 1200 dans l'appropriation des caractéristiques antiques tient à la disparité des œuvres antiques conservées dans les différentes régions. L'exemple le plus marquant est celui de la cathédrale de Sens. Les sculptures de la façade occidentale présentent un style antiquisant, bien différencié du reste du corpus du style 1200. En effet, les vêtements moulent totalement le corps et renvoient aux plis mouillés de l'art classique grec. Les visages aux traits fins et lisses font également référence à des œuvres de la même époque. Or, la ville de Sens, durant l'Antiquité, était en Gaule un haut lieu du courant hellénique. La sculpture des années 1200 répercute donc la particularité antique de la ville. Il en va certainement de même pour Reims où, sans que nous ayons pu le démontrer étant donnée la disparition de la plupart des monuments et des œuvres antiques, la syntaxe des plis des statues de la cathédrale refléterait la présence antique d'œuvres importées de Rome ou réalisées par des sculpteurs formés dans la péninsule italienne. Dans le même ordre d'idées, les sculpteurs de York ou d'Aix-la-Chapelle adoptent un système stylistique issu d'œuvres de réalisation provinciale, souvent de qualité moins fine et aux plis plus réguliers, présentes dans les villes moins fortement romanisées. Ainsi, les différenciations du caractère antiquisant d'une œuvre à l'autre renvoient à la variété des œuvres antiques conservées selon les régions.

Une fois établie la référence à des œuvres antiques directement accessibles aux artistes à proximité de leur lieu d'activité, il s'agit de cerner plus précisément quelles œuvres ont été étudiées et quels types ont suscité l'intérêt des artistes. Les recherches entreprises jusqu'ici permettent d'en déterminer un certain nombre. Nous avons vu que le diptyque des Nicomaque et des Symmaque a assurément été observé et imité par Nicolas de Verdun. Il en va de même pour la statuette de Mars provenant de Reims et du sarcophage de Jovin. Nous avons établi que Villard de Honnecourt avait également vu ce même sarcophage, en plus de deux statuettes en bronze représentant respectivement Mercure et Alexandre (peut-être également conservés à Reims) et d'un monument funéraire germano-romain. Nicolas de Verdun, de plus, imita les traits des visages de bustes romains, dont ceux du philosophe grec Diogène, des empereurs Marc Aurèle et Vespasien et il fut en présence de sarcophages romains dont il retint certains motifs. Les sculpteurs de la clôture du chœur de la collégiale Notre-Dame d'Halberstadt, de la cathédrale de Chartres et de la cathédrale de Reims se réfèrent également à des bustes impériaux romains. A Halberstadt, il semble qu'au moins un portrait d'Auguste fut imité, à l'instar de l'orfèvre qui réalisa, un demi-siècle plus tôt, le chef-reliquaire d'Alexandre à la demande de l'abbé Wibald. A Chartres, outre une colonne romaine comportant des bas-reliefs, un buste romain – peut-être représentant Hérode – et un buste d'Agrippa servirent de modèles aux têtes des rois du jubé et de la clôture du chœur, mais d'une manière bien plus libre que chez Nicolas de Verdun. Agrippa servit également de modèle au sculpteur de Reims, qui imita de surcroît des portraits d'Antonin le Pieux, d'Apollon, de Vulcain et une réplique d'un Diadumène, vraisemblablement connu aussi par le sculpteur de Paris. A Reims, de petites figurines en bronze, visibles probablement dans la ville aux côtés de la statuette de Mars, furent aussi employées. Une *Venus pudica* et un petit personnage nu, entre autres, furent imités par les sculpteurs. Ainsi, des statuettes de bronze, des sarcophages, des statues en ronde-bosse et des bas-reliefs sur des monuments ont retenu l'attention des artistes. Les gemmes et les camées suscitent moins leur intérêt. Nous pouvons donc obtenir un aperçu des types d'œuvres antiques utilisées par les artistes des années 1200 et affirmer avec certitude qu'ils faisaient clairement la distinction entre des modèles antiques chrétiens et des modèles antiques païens. Le texte de maître Grégoire en donne la preuve. L'auteur s'intéresse seulement aux œuvres appartenant à la Rome antique et ne sélectionne que celles-ci, écartant les vestiges chrétiens. De plus, il mentionne le Panthéon principalement au moyen de son appellation antique, alors qu'au moment de la rédaction de son récit descriptif, le monument est devenu une église dédiée à la Vierge.

Enfin, revenons à la question de l'intentionnalité de ce retour aux œuvres de l'Antiquité. Nous avons déterminé qu'aucune velléité d'affirmation d'un pouvoir ne se situait à l'origine du courant artistique considéré ici. Le style 1200 est un processus d'émulation et d'adaptation. Les motivations sont d'ordre esthétique, les artistes souhaitent perfectionner leur art pour atteindre un degré supérieur de naturalisme et égaler ce qu'ils considèrent comme parfait et digne d'être imité. Au lieu de se diriger directement vers la nature, ils portent dans un premier temps un regard admiratif sur les œuvres de leurs prédécesseurs cherchant à les égaler, voire à les surpasser. Cette volonté de dépassement est exprimée dans les rares témoignages écrits qui nous ont été transmis et va de pair avec une conscience accrue du rôle de l'artiste à la fin du XII^{e} siècle. Nous avons montré ailleurs que les artistes des années 1200 aspirent à une marque d'expression individuelle qui permet d'identifier une œuvre comme étant la leur, et non celle d'un autre artiste, élaborant ainsi la notion d'un style identifiable.[2] L'idée de dépassement, de perfection, en prenant appui sur des modèles antérieurs pour les améliorer, sous-tend la production de ces années.

Finalement, les artistes des années autour de 1200 imitent des modèles antiques qu'ils trouvent à proximité, pour tenter de les surpasser en les adaptant et en y ajoutant leurs propres inventions, façonnant ainsi un style tout à fait personnel. En effet, nous avons vu qu'une imitation fidèle n'entrait pas en ligne de compte dans le processus artistique au Moyen Âge. Une reproduction exacte aurait été un acte totalement dévalorisé, car dénué de liberté créatrice. Nicolas de Verdun est l'initiateur d'un style nouveau, qui aura de vastes répercussions, non seulement dans la manière de faire, mais aussi dans l'attitude consistant à se tourner vers les œuvres du passé pour les étudier et concevoir un style personnel basé sur les caractéristiques intrinsèques à l'art antique. Formé dans un milieu culturel où les références antiques abondent, avec la volonté de parvenir à un meilleur rendu corporel et naturel, son génie l'amène à donner un souffle nouveau aux expérimentations qui l'entourent et à faire un pas de géant vers un art davantage naturaliste. En portant au plus haut niveau le concept de la *varietas*, il s'approche des réalisations romaines. Les répercussions sont immédiates, chez les orfèvres mosans et rhénans, d'une part, et d'autre part, chez les sculpteurs de Saint-Remi de Reims, de Laon et de Braine, qui se réfèrent aux premiers avant que les sculpteurs des grandes cathédrales à partir de Sens, puis de Chartres, de Strasbourg et de Reims, ne se tournent eux aussi directement vers des modèles du passé. Les peintres, quant à eux, assimilent le style mis en place par les orfèvres et par les sculpteurs, mais ne se dirigent que rarement directement vers les œuvres antiques. En conclusion, le style 1200 présenta des caractéristiques d'une renaissance précoce, marquée par un esprit de perfectionnement artistique et une tendance naturaliste.

2. L. TERRIER ALIFERIS 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem*, P. L. vol. 182, col. 893-918.

BRUYNE (Edgar de), *Études d'esthétique médiévale*, (1946), Paris, A. Michel, 1998.

CHARPENTIER (abbé), *Œuvres complètes de saint Bernard*, Paris, Libraire Louis de Vivès, 1866.

CHRETIEN DE TROYES, *Romans*, Paris, Librairie générale française, «Classiques modernes», 1994.

CICERON, *De natura deorum*, 2, éd. Arthur Stanley Pease, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

———, *Brutus*, éd. Bernhard Kytzler, Zürich, Berlin, Weidmann, 1979.

Le Conte de Floire et Blancheflor, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, «Classiques français du Moyen Âge», 1983.

DU CANGE *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887.

FELIBIEN (Michel), *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France,* Paris, Frédéric Léonard, 1706.

FLODOARD, *Historia Remensis*, P. L., vol. 135, col. 23-328.

JEAN GERSON, *De laude scriptorum*, in *Œuvres complètes*, éd. Pierre Glorieux, vol. 9, Paris, Desclée, 1973.

GILLES D'ORVAL, *Gesta episcoporum Leodiensium*, in *Monumenta Germaniae Historica*, SS XXV.

GODEFROY (Frédéric Eugène), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, (1891-1902), Genève, Slatkine, 1982.

GUIBERT DE NOGENT, *Autobiographie*, édition et traduction par Edmond-René Labande, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

———, *Quo ordine sermo fieri debeat. De bucella Judae data et de veritate dominici corporis. De sanctis et eorum pigneribus*, éd. R. B. C. Huygens, Turnholt, Brepols, 1993.

HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalion*, P. L., vol. 176, col. 739-838.

———, *L'art de lire. Didascalicon*, trad. Michel Lemoine, Paris, Cerf, 1991.

JEAN DE SALISBURY, *Epistolae*, P. L., vol. 199, col. 1-378.

———, *Historia pontificalis*, éd. Marjorie Chibnall, (1956), Oxford, Clarendon Press, 1986.

———, *Metalogicon*, éd. John B. Hall, Turnholt, Brepols, «Corpus Christianorum», 1991.

Lais de Marie de France, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, éd. Karl Warnke, Paris, Le Livre de Poche «Lettres gothiques», 1990.

LEHMANN-BROCKHAUS (Otto), *Lateinische Schriftquellen zur Kunst: England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, Munich, Prestel, 1956.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Zürich, Munich, Artemis, 1981-2009.

MATTHIEU PARIS, *Historia Anglorum*, éd. Frederic Madden, vol. III, 1869.

MAGISTER GREGORIUS, *Narracio de mirabilius urbis Romae*, éd. Robert B. C. Huygens, Leyde, Brill, 1970.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXVI, trad. par Raymond Bloch, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

Première Continuation de Perceval, éd. William Roach, Paris, Livre de Poche, «Lettres gothiques», 1993.

ROBERT DE CLARI, *La conquête de Constantinople*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 2004.

Le Roman d'Eneas, éd. Aimé Petit, Paris, Librairie générale française, « Lettres gothiques », 2005.

Le Roman de Thèbes, éd. Aimé Petit, Paris, Champion, « Champion Classique Moyen Âge », 2008.

SUGER, *Œuvres*, traduit par Françoise Gasparri, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1955.

Vita Annonis Archiepiscopi Coloniensis, éd. Rudolfus Koepke, *Monumenta Germaniae Historica*, SS XI, p. 462-518.

WARTBURG, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bâle, Zbinden, 1974.

Littérature secondaire

Actes du colloque « Autour de Hugo d'Oignies », dir. Robert Didier et Jacques Toussaint, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2004.

Actualiser le passé : figures antiques du Moyen Âge à la Renaissance, dir. Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, Lausanne, Centre d'Études Mediévales et Post-Mediévales, 2012.

Actualité de l'art antique dans l'art roman, Actes des XXXIX^e^ Journées Romanes de Cuxa, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39, 2008.

ADAM (Jean-Pierre), DEYTS (Simone), SAULNIER-PERNUIT (Lydwine), *La façade des thermes de Sens*, Dijon, Revue archéologique de l'est et du centre-est, 1987.

ADHEMAR (Jean), « La fontaine de Saint-Denis », *Revue archéologique*, VII, 1936, p. 224-232.

———, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, (1939), Paris, Editions du CTHS, 2005.

L'Antiquité dans l'art roman : persistance et résurgence de l'Antiquité à l'époque romane, Clermond-Ferrand, Alliance universitaire d'Auvergne, 2005.

L'Art mosan, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953.

L'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle, dir. Benoît van den Bossche, Liège, éd. du Perron, 2007.

Autour de Hugo d'Oignies, (cat. d'expo.), dir. Robert Didier et Jacques Toussaint, Namur, Société archéologique, 2003-2004.

AVRIL (François), « L'atelier du Psautier d'Ingeburge : problèmes de localisation et de datation », *Art, objets d'art, collections : études sur l'art du moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, Blanchard, 1987, p. 16-21.

AYRES (Larry M.), « A Miniature from Jumièges and Trends in Manuscript Illumination around 1200 », *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, Gebr. Mann, 1973, p. 115-139.

———, « The Work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period », *The Art Bulletin*, 56/2, 1974, p. 201-223.

BABUT (Daniel) « Sur la notion d''imitation' dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *Revue des études grecques*, 98, 1985, p. 72-92.

BALACE (Sophie), « Les influences antiques dans l'art mosan du XII^e^ siècle », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, XI, 2000, p. 149-169.

———, « Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane », *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, dir. Benoît van den Bossche, Liège, Ed. du Perron, 2007, p. 136-143.

———, *Historiographie de l'art mosan*, université de Liège, thèse soutenue en janvier 2009 et disponible en ligne, Ddb/collection/available/ULgetd-01112009-143217/unrestricted/Historiographie_de_l_art_mosan_-_These.pdf, consultée en octobre 2010.

BALDWIN (John W.), *Philippe Auguste et son gouvernement. Les fondations du pouvoir royal en France au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, Paris, Fayard, 1998.

BALTY (Jean Charles), CAZES (Daniel), *Portraits impériaux de Béziers : le groupe statuaire du forum*, Toulouse, musée Saint-Raymond, 1995.

BARATTE (François), *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne. Musée du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

BARNES (Carl F.), « The Drapery-Rendering technique of Villard de Honnecourt », *Gesta*, 20, 1, 1981, p. 199-206.

———, *Villard de Honnecourt. The Artist and his Drawings : a Critical Bibliography*, Boston, 1982.

———, *The portfolio of Villard de Honnecourt : a new critical edition and color facsimile*, Farnham, Ashgate, 2009.

BARNES (Carl F.) et SHELBY (Lon R.), « The Preliminary Drawing for Villard de Honnecourt's 'Sepulchre of a Saracen' », *Gesta*, 25, 1986, p. 135-138.

BARNET (Peter), « Recent Acquisitions (1999-2008) of Medieval Art at the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters, New York », *The Burlington Magazine*, 150, 2008, p. 793-800.

BAUCH (Kurt), « Zur Chronologie der Strassburger Münsterplastik im 13. Jahrhundert », *Oberrheinische Kunst*, 8, 1934, p. 5-8.

BAUMER (Lorenz E.), « La sculpture grecque originale dans les collections européennes. Butin de gerre, objet de collectionnisme faute de mieux et emblème du philhellénisme », *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, dir. Frédéric Elsig, Térence Le Deschault de Monredon, Pierre Alain Mariaux, Brigitte Roux, Laurence Terrier, Genève, Droz, 2013, p. 248-255.

BAYER (Clemens M.), « Les fonts baptismaux de Liège : Qui les bœufs soutenant la cuve figurent-ils ? », *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dir. Geneviève Xhayet et Robert Halleux, Liège, Ed. du Céfal, « Ly Myreur des Histors », 2006, p. 45-113.

BEDDIE (James Stuart), « The Ancient Classics in the Mediaeval Librairies », *Speculum*, 5, 1, 1930, p. 3-20.

BEER (Ellen J.), « Gotische Buchmalerei. Literatur von 1945 bis 1961 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25, 1962, p. 153-165.

BELTING (Hans), « Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1978, p. 217-257.

BENGEL (Sabine), « Der Marientod am Südquerhausportal des Strassburger Münsters », *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin, Dietrich Reier Verlag, 1996, p. 151-165.

BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris, Gallimard, « L'univers des formes », 1969.

Bien dire et bien aprandre. Réception et représentation de l'Antiquité. Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille, Lille, Presses de l'université Charles-de-Gaulle, 2006.

BLICK (Sarah), « Exceptions on Krautheimer's Theory of Copying », *Visual Resources. Special issue : Copying in Medieval Art*, éd. Sarah Blick, Ritta Tekippe et Vibeke Olson, XX, 2/3, 2004, p. 123-142.

BOARDMAN (John), *La sculpture grecque classique*, (1985), trad. par Florence Lévy Paoloni, Londres, Thames & Hudson, « L'univers de l'art », 1995.

BOBER (Phyllis Pray), RUBINSTEIN (Ruth), *Renaissance artists and antique sculpture : a handbook of sources*, (1986), Londres, Turnhout, H. Miller, 2010.

BOESPFLUG (François), « Quand Dieu le Père s'incline vers son Fils. A propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et du baptême du Christ comme Théophanie dans l'art médiéval d'Occident (IX^{e}-XII^{e} siècles) », *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dir. Geneviève Xhayet et Robert Halleux, Liège, Ed. du Céfal, « Ly Myreur des Histors », 2006, p. 169-197.

BORCHGRAVE ALTENA (Joseph de) « 'Le Beau Christ' du Musée Communal de Huy », *Annales du cercle lutois des Sciences et Beaux-Arts*, 24, 1951, p. 47-59.

BOSCHUNG (Dietrich), « Fragmentierung und Persistenz : Antike Statuen im Mittelalter », *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendun, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, dir. Dietrich Boschung et Susanne Wittekind, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2008, p. 319-348.

BOUCHER (Stéphanie), *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Rome, Ecole française de Rome, « Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome », 1976.

BOUILLET (Jean-Baptiste), *Musée de Clermont-Ferrand*, Clermont, Paul Hubler, 1861.

Brandenburger Evangelistar, fac-simile, introduction par Joseph Gulden et contribution d'Edith Rothe, Düsseldorf, Schwann, 1961.

BRANNER (Robert), «Le premier évangéliaire de la Sainte-Chapelle», *Revue de l'art*, 3, 1969, p. 37-47.

———, «Manuscript Painting in Paris around 1200», *The Year 1200. A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 173-185.

———, *Manuscript painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, «California studies in the history of art», 1977.

BRECKENRIDGE (James D), «A Classical Quotation in Twelfth-Century Sicily», *Gesta*, 15, 1976, p. 279-284.

BROOKE (Christopher), *The Twelfth Century Renaissance*, Londres, Thames and Hudson, 1969.

BROWN (Elizabeth A. R.), «La notion de la légitimité et la prophétie à la cour de Philippe Auguste», *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations. Actes du Colloque international organisé par le C. N. R. S. (Paris, 29 septembre – 4 octobre 1980)*, dir. Robert-Henri Bautier, Paris, éditions du C.N.R.S., 1982, p. 77-110.

BROWN (Peter), *Genèse de l'Antiquité tardive*, Paris, Gallimard, 1983.

BUCHTAL (Hugo), *The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, «Byzantina vindobonensia», 1979.

———, «Überlieferung und Neuerung in der byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts», *Helmarshausen und das Evangeliar Heinriches des Löwen*, Göttingen, E. Goltze, 1992, p. 11-29.

BUSCHHAUSEN (Helmut), «The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, p. 1-32.

———, «The theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece», *The Year 1200. A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 119-138.

———, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, Tusch, 1980.

CAILLET (Jean-Pierre), «La figure de l'évêque dans les programmes des cathédrales françaises des XII^{e}-XIII^{e} siècles: un panorama assez contrasté», *Medioevo: L'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 19–23 septembre 2006*, Milan, Electa, «I convegni di Parma», 2007, p. 127-134.

CAMESINA (Albert), ARNETH (Joseph), *Das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg in Österreich, verfertigt im zwölften Jahrhundert von Nikolaus aus Verdun*, Vienne, 1844.

CARRUTHERS (Mary J.), *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, (1990), trad. de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002.

———, «Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale», *Cahiers de Civilisation médiévale*, n^{o} 55, 2012, 367-378.

CAVINESS (Madeline Harrison), *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral. Circa 1175–1220*, Princeton, University Press, 1977.

CAZES (Quitterie), CAZES (Daniel), *Saint-Sernin de Toulouse: de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, Odyssée, 2008.

CHRISTERN-BRIESENICK (Brigitte), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III, Mayence, Philipp von Zabern, 2003.

CLARK (Willene), «Art and Historiography in two Thirteenth-Century Manuscripts from North France», *Gesta*, 17, 1, 1978, p. 34-48.

CLAUSSEN (Peter Cornelius), «Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXV, 1973, p. 83-108.

———, «Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen», *Kölner Domblatt*, XXXXII, 1977, p. 7-42.

———, «Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung», *Pantheon*, 36, 1978, p. 308-319.

———, «Nikolaus von Verdun. Über Antiken- und Naturstudium an Dreikönigenschrein», *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, (cat. d'expo.), 2, Cologne, Schnütgen Museum, 1985, p. 447-456.

———, « Antikisierende Kleinplastik im Vorfeld und Umkreis des Nikolaus von Verdun », Kölner Domblatt, XXXXII, 1977, *Römische Historische Mitteilungen*, vol. 41, 1999, p. 95-116, p. 243-266.

CLEMENS (Lukas), *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2003.

———, « Les monuments antiques au Moyen Âge : Perception et Utilisation », *Vivre en Europe romaine. De Pompéi à Bliesbruck-Rheinheim*, Paris, Edition Errance, 2007, p. 53-58.

COLLON-GEVAERT (Suzanne), LEJEUNE (Jean), STIENNON (Jacques), *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, l'Arcade, 1962.

Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo (Pise 5-12 septembre 1982), dir. Bernhard Andreae et Salvatore Settis, *Marburger Winckelmann-Programm*, Marburg, 1983.

COLMAN (Pierre), LHOIST-COLMAN (Berthe), *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : Chef d'œuvre sans pareil et nœud de controverse*, « Mémoire de la classe des Beaux-arts », XIX, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2002.

COURTOY (Ferdinand), *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo*, tiré à part du *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, III, 1951-1952.

COUSIN (Jean), *Histoire de Tournay*, (1620), IV, Tournay, Malo et Levasseur, 1868.

DAGRON (Gilbert), *L'hippodrome de Constantinople : jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard, 2011.

DAHMEN (Karsten), *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, Scriptorium, 2001.

D'après l'antique, (cat. d'expo.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

DARBLADE-AUDOIN (Maria-Pia), *Lyon*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, « Nouvel Espérandieu », 2006.

DAUTERT (Ortrun), LIND (Christoph), « Der Dreikönigenschrein des Kölner Doms. Die Propheten des Nicolaus von Verdun als Beispiele antikisierender Skulpturenauffasung um 1200 », *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin, Dietrich Reier Verlag, 1996, p. 69-93.

DE LINAS (Charles), *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. Souvenirs de l'exposition rétrospective de Liège en 1881*, Paris, Librairie Klincksieck ; Arras, Imprimerie Rohard-Courtin, 1882.

DELBRUECK (Richard), *Antike Porphyrwerke*, Berlin, W. de Gruyter, « Studien zur spätantiken Kunstgeschichte », 1932.

DELISLE (Léopold), « Notice sur le psautier d'Ingeburge », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 28, 1867, p. 201-210.

DELL'ACQUA (Francesca), « Il Medioevo in USA e *The Year 1200* (New York 1970) », *Medioevo / Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, dir. Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 331-363.

DEMUS (Otto), *Byzantine Art and the West*, Londres, Weidenfled and Nicolson Ltd, 1970.

DEUCHLER (Florens), *Der Ingeborgpsalter*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1967.

———, « The Artists of the Ingeborg Psalter », *Gesta*, 9, 1970, p. 57-58.

———, « Y a-t-il un style Philippe Auguste ? », *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations. Actes du Colloque international organisé par le C.N.R.S. (Paris, 29 septembre – 4 octobre 1980)*, dir. de Robert-Henri Bautier, Paris, éditions du C.N.R.S., 1982, p. 929-938.

DEVIGNE (Marguerite), *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1932.

DIEMER (Pieter), « Zum Darstellungsprogramm des Dreikönigenschreins », *Kölner Domblatt*, 41, 1976, p. 231-236.

DIDRON (Adolphe Napoléon), *Manuel des oeuvres de bronze et d'orfévrerie du Moyen Age*, Paris, Libraire archéologique de Victor Didron, 1859.

DITTELBACH (Thomas), *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2003.

DOBERER (Erika), « Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun im Augustiner-Chorherrenschrift Klosterneuburg », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 31, 1977, p. 3-16.

———, « Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun », *Jahrbuch der Stiftklosterneuburg*, 1983, p. 19-36.

DODWELL (Charles Reginald), *The Canterbury School of Illumination 1006–1200*, Cambridge, University Press, 1954.

DONOVAN (Claire), *The Winchester Bible*, Londres, The British Library ; Winchester, Winchester Cathedral, 1993.

DUMORTIER (Barthélemy), « Recherches sur les principaux monuments de Tournai », *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, 8, 1862, p. 137-369.

DURLIAT (Marcel), *L'art roman*, (1982), Paris, Citadelles et Mazenod, « L'art et les grandes civilisations », 2009.

Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit, dir. Ernst Berger, 2 vol., Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 1992.

ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Nathan/CNMHS, 1991.

ESPERANDIEU (Emile), puis LANTIER (Raymond), *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, 16 vol., 1907-1981.

———, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine*, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1931.

Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège, rassemblées et publiées par Geneviève Xhayet et Robert Halleux, Liège, Ed. du Céfal, « Ly Myreur des Histors », 2006.

L'Europe gothique : XII^e^-XIV^e^ siècles, (cat. d'expo.), Paris, Ministère d'Etat, 1968.

Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana da Federico II ad Andrea Pisano, (cat. d'expo.), Pise, Pacini editore, 2008.

EYDOUX (Henri-Paul), *La France antique*, Paris, Plon, 1962.

FAVREAU (Robert), « Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales », *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, dir. Michel Zimmermann, Paris, Ecole des Chartes, 2001, p. 37-59.

Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti, (cat. d'expo.), Rome, Ed. De Luca, 1995.

Federico II. Immagine e Potere, (cat. d'expo.), Venise, Marsilio, 1995.

FELDMAN (Hans-Christian), *Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220–1250*, Hamburg, Verlag an der Lottbek, 1992.

FILLITZ (Hermann), « Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen », *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, (cat. d'expo.), Cologne, Schnütgen Museum ; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972-1973, p. 279-282.

FILLITZ (Hermann), PIPPAL (Martina), *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Vienne, Residenz Verlag, 1987.

Forma orbis Romani. Carte archéologique de la Gaule Romaine, dir. Adrien Blanchet, Paris, éd. Leroux, 1938.

FORMIGONI (Edoardo), « Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies », *Actes du colloque « Autour de Hugo d'Oignies »*, dir. R. Didier et J. Toussaint, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2004.

FÖRSTEL (Christian), « Les manuscrits grecs en Occident entre le X^e^ et le XII^e^ siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, p. 47-56.

FRANCASTEL (Pierre), « La porte de bronze de Gniezno », *L'art mosan*, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953, p. 203-212.

———, *L'humanisme médiéval. Critique des Théories sur l'Art du XI^e^ siècle en France*, (1942), Paris-La Haye, Mouton, 1970.

La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations. Actes du Colloque international organisé par le C.N.R.S. (Paris, 29 septembre – 4 octobre 1980), dir. Robert-Henri Bautier, Paris, éditions du C.N.R.S., 1982.

FRANCK-OBERASPACH (Karl), *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf, L. Schwann, 1903.

FRANKL (Paul), *The Gothic: Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, Princeton, University Press, 1960.

FRAPPIER (Jean), «Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e^ et du XIII^e^ siècle», *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, Libraire C. Klincksieck, 1964, p. 13-51.

Frédéric II (1197–1250) et l'héritage normand de Sicile, dir. Marie Flambard-Héricher, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.

GABORIT (Jean-René), «La Vierge de Thuir et ses 'sœurs': un cas de production sérielle à la fin de l'époque romane», *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 522-529.

GAGGADIS-ROBIN (Vassiliki), *Les sarcophages païens du musée de l'Arles antique*, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2005.

GAUTHIER (Marie-Madeleine), *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972.

GEORGE (Philippe), «Les Fonts de Liège et Renier de Huy. *Fontes arte vix comparabili*», *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 224-236.

GIL (Marc), «*Quo in testimonio imaginem mea apposui*. Notes sur le goût de l'Antiquité et le Style 1200 dans les sceaux du nord de la France», in *Marques d'authenticité et Sigillographie. Recueil d'articles publiés en hommage à René Laurent*, dir. Claude de Moreau de Gerbehaye et André Vanrie, Bruxelles, Archives et bibliothèques de Belgique, 2006, p. 67-94.

GNUDI (Cesar), «Le jubé de Bourges et l'apogée du 'Classicisme» dans la sculpture de l'Ile-de-France au milieu du XIII^e^ siècle», *Revue de l'Art*, 3, 1969, p. 18-36.

GOETTE (Hans Rupprecht), *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mayence, Philipp von Zabern, «Studien zu römischen Togadarstellungen», 1990.

Das Goslarer Evangeliar, édition fac simile avec commentaires de Renate Kroos et Frauke Steenbock, Graz, Adademische Druck- u. Verlagsanstalt; Goslar, Stadt Goslar, 1991.

GOULD (Karen), «Jean Pucelle and Northern Gothic Art: New Evidence from Strasbourg Cathedral», *The Art Bulletin*, 74, 1, 1992, p. 51-74.

GRABAR (André), «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», (1945), *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, «La littérature artistique», 1992, p. 29-87.

———, «Orfèvrerie mosane, orfèvrerie byzantine», *L'art mosan*, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953, p. 119-126.

GRAMACCINI (Norberto), *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mayence Philipp von Zabern, 1996.

La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental, dir. Jean Leclant et Michel Zink, Paris, de Boccard, «Cahiers de la Villa Kérylos», 2005.

GREENHALGH (Michael), *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (1989), Londres, Duckworth, 1994.

GREENHILL (Eleanor S.), «The Provenance of a Gothic Head», *The Art Bulletin*, 49, 2, 1967, p. 101-110.

GRIESSMAIER (Viktor), «Nikolaus von Verdun. Überlieferung und Wirklichkeitserlebnis», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt*, XXV, 1972, p. 29-52.

GRIMME (Ernst Günther), *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter: von Karl der Grosse bis zur Karl V*, Cologne, E. A. Seeman, 1957.

———, *Die grossen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst*, Aix-la-Chapelle, Verlag der Aachener Museumsvereins, 1962.

———, *Der Karlsschrein und der Marienschrein im Aachener Dom*, Aix-la-Chapelle, Einhard Verlag, 2002.

GRODECKI (Louis), «A propos de la sculpture française autour de 1200», *Bulletin monumental*, CXV, 1957, p. 119-126.

———, «Les vitraux soissonnais du Louvre du Musée Marmottan et des collections américaines», (1960), *Le Moyen Âge retrouvé*, 2, Paris, Flammarion, 1991, p. 495-519.

———, *Chartres*, Paris, Draeger et Verve, «Musée des grandes architectures», 1963.

———, «Le maître de la châsse des rois mages», *Bulletin monumental*, CXXIII, 1965, p. 135-138, réédité dans *Le Moyen Âge retrouvé*, 2, Paris, Flammarion, 1991, p. 433-436.

———, «Le psautier de la Reine Ingeburge et ses problèmes», *Revue de l'Art*, 5, 1969, p. 73-78, réédité dans *Le Moyen-Age retrouvé*, 1, Paris, Flammarion, 1991, p. 545-563.

———, «Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le 'Maître de saint Chéron' de la cathédrale de Chartres», *La Revue de l'Art*, 40-41, 1978, p. 43-64; réédité dans *Le Moyen-Age retrouvé*, 1, Paris, Flammarion, 1991, p. 153-193.

———, «Style 1200», *Encyclopaedia Universalis, Supplément II*, 1980, p. 1337-1340; réédité dans *Le Moyen-Age retrouvé*, 1, p. 385-398.

———, *Le Vitrail roman*, (1977), 2ème édition, Fribourg, Office du Livre, 1983.

———, *Le Vitrail gothique au XIIIe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1984.

———, *Le Moyen Âge retrouvé*, 2 vol., Paris, Flammarion, «Idées et recherches», 1985-1990.

GUILHERMY (Ferdinand de), VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *Description de Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie d'architecture de Bance, 1856.

HAHNLOSER (Hans Robert), «Nicolas de Verdun, la reconstitution de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1952, p. 448-456.

———, *Villard de Honnecourt: kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, (1935), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972.

HAMANN-MACLEAN (Richard), «Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 15, 1949/50, p. 157-250.

———, «Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom», *Kölner Domblatt*, 33/35, 1970, p. 43-78.

———, «Byzantinisches und spätantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun», *Kölner Domblatt*, XXXXII, 1977, p. 243-266.

———, «Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert: Saint-Remi als Grabkirch im frühen und hohen Mittelalter», *Nationes*, 4, *Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter*, dir. Helmut Beumann, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1983, p. 129-134.

———, *Die Kathedralen von Reims. Die Skulpturen*, 5 vol., Stuttgart, F. Steiner, 1996-2008.

HAMBURGER (Jeffrey F.), «The Hand of God and the Hand of Scribe: Craft and Collaboration at Arnstein», *Die Bibliothek des Mittelalters als dynamischer Prozess*, dir. Michael Embach, Wiesbaden, Reichert, 2012, p. 55-80.

HARRISON (Evelyn B.), «Alkamenes' Sculptures from the Hephaisteion: Part I, the Cult Statues», *American Journal of Archaeology*, 81, 2, 1977, p. 137-178.

HASKINS (Charles Homer), *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

HAUSSHERR (Reinier), «Der Ingeborgpsalter. Bemerkungen zu Datierungs- und Stilfragen», *The Year 1200. A Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 231-250.

HEARN (Millard Fillmore), *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford, Phaidon, 1981.

HECK (Christian), *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIVe siècle: les enluminures du manuscrit Condé de Chantilly*, Turnhout, Brepols, 2011.

HEIJMANS (Marc), ROQUETTE (Jean-Maurice), SINTES (Claude), *Arles antique*, Paris, éditions du Patrimoine, 2006.

HERBERT (John Alexander), *Illuminated Manuscripts*, (1911), New York, B. Franklin, 1959.

HEUSER (Hans-Jörgen), *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1974, p. 14.

HEUZY (Léon), *Histoire du costume antique. D'après des études sur le modèle vivant*, Paris, Champion, 1922.

Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, 2, dir. André Michel, Paris, Armand Colin, 1906.

HOCQUET (Adolf), « Du sort d'hypothèses basées sur des documents incontrôlés. Nicolas de Verdun et son fils », *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1935, p. 73-81.

HOHMANN (Susanne Beatrix), *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2000.

HOLMES (Caroline), *Folies et fantaisies architecturales d'Europe*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.

HOLTZMANN (Bernard), *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athèna Polias*, Paris, Picard, « Antiqua », 2003.

———, « L'Acropole d'Athènes en chantier : restaurations et études depuis 1975 », *Perspective, La revue de l'INHA*, n° 2, 2012, p. 263-281.

HOMBURGER (Otto), « Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des Westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250 », *Formositas Romanica. Beiträge zur Erforschung der Romanischen Kunst. Joseph Gantner zugeeignet*, Frauenfeld, Huber, 1958, p. 29-45.

Hortus deliciarum, dir. R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, Londres, Warburg Institute ; Leyde, Brill, 1979.

HOSTER (Joseph), « Zum Form der Stirnseite des Dreikönigenschreins », *Miscellanea Pro Arte*, Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1965, p. 194-214.

———, « Der Wiener Ptolemäerkameo – einst am Kölner Dreikönigenschrein », *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburstag am 19. August 1965*, Marburg an der Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg-an-der-Lahn, 1967, p. 55-64.

HOUSTON (Mary G.), *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume & Decoration*, (1931), Londres, Adam & Charles Black, 1963.

Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1973.

JANTZEN (Hans), *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Insel-Verlag, 1925.

JOHANSEN (Flemming), *Roman portraits. Catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague, Ny Carlsberg, Glyptotek, 1994.

JOUBERT (Fabienne), « Proprement gothique ? », *Architecture et Sculpture monumentale du 12e au 14e siècle. Production et interprétation. Mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 723-739.

———, *La sculpture gothique en France. XIIe-XIIIe siècles*, Paris, Picard, « Questions d'art et d'archéologie », 2008.

JÜLICH (Theo), « Godefroy von Huy, der Goldschmied 'G' und vergleichbare Fälle – Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter », *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, dir. Herbert Beck et Derstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt-am-Main, Heinrich Verl, 1994, p. 193-203.

Die Jupitersäulen in den Germanischen Provinzen, Bonn, R. Habelt ; Cologne, Rheinland, 1981.

Kaiser Friedrich II (1194–1250) : Welt und Kultur des Mittelmeerraus, Mayence, Philipp von Zabern, « Schriftenreihe des Landesmuseums für Natur une Mensch », 2008.

KANTOROWICZ (Ernst Hartwig), *L'empereur Frédéric II*, (1927), trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987.

KASARSKA (Iliana), *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon. Eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008.

KITZINGER (Ernst), « The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries », *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, p. 25-47.

———, « Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century : Problems of Stylistic Relationships », *Gesta*, 9, 2, 1970, p. 49-56.

———, *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia*, 5, *Il Duomo di Monreale. I mosaici della Navate*, Palerme, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, 1996.

KLEIN (Bruno), *Saint-Yved de Braine und die Anfänge des hochgotischen Architektur in Frankreich*, Cologne, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1984.

KOEHLER (Wilhelm), « Byzantine Art in the West », *Dumbarton Oaks Papers*, 1, 1941, p. 61-87.

KRAUTHEIMER (Richard), *Rome, portrait d'une ville 312-1308*, (1980), trad. de l'angl. Fr. Monfrin, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1999.

———, *Idéologie de l'art antique du IV^e^ au XV^e^ siècle*, (1956), trad. de l'anglais par A. Girod, Paris, éd. Gérard Monfort, 1995, p. 103-119.

KROHM (Hartmut), « Das Südquerhaus des Strassburger Münsters – Architektur und Bildwerke », *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin, Dietrich Reier Verlag, 1996, p. 185-203.

KROOS (Renate), *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1985.

———, « Zur Datierung des Dreikönigenschreins », *Kunstchronik*, 38, 1985, p. 290-298.

KURMANN (Peter), *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails : étude archéologique et stylistique*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique ; Lausanne, Payot, 1987.

———, « Mobilité des artistes ou mobilité des modèles ? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e^ siècle », *Revue de l'art*, 120, 1998, p. 23-34.

———, « Jedem Meister seinen Stil ? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den grossen Bauhütten des 13. Jahrhunderts », *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, dir. Bruno Klein et Bruno Boerner, Berlin, Reimer, 2006, p. 137-149.

KURMANN-SCHWARZ (Brigitte), KURMANN (Peter), *Chartres. La cathédrale*, trad. de l'allemand par Thomas de Kayser, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, « Le ciel et la pierre », 2001.

LABROUSSE (Michel), *Toulouse antique. Des origines à l'établissement des Wisigoths*, Paris, de Boccard, « Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1968.

LACOUR (Pierre), *Tombeaux antiques trouvés à Saint-Médard d'Eyran près de Bordeaux*, Bordeaux, Imprimerie de Bergeret Neveu, 1806.

LADENDORF (Heinz), *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1953.

LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline), « La tradition byzantine des baptistères et leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège », *Cahiers archéologiques*, 37, 1989, p. 45-68.

———, « L'influence artistique byzantine dans la région Meuse-Rhin du VIII^e^ au début du XIII^e^ siècle », *Byzantine East, Latin West : art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, Princeton University, 1995, p. 181-192.

LASKO (Peter), *Ars sacra 800–1200*, (1972), New Haven, Londres, Yale University Press, 1994.

———, « The Pentecost Panel and Godefroid de Claire », *Studies on Metalwork, Ivoiries and Stone*, Londres, Pindar Press, 1994, p. 91-110.

LASSALLE (Victor), *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, E. de Boccard, 1970.

LAUER (Rolf), *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, Kölner Dom, 2006.

LAURENT (Marcel), « Art rhénan, art mosan et art byzantin. La Bible de Stavelot », *Byzantion*, VI, 1931, p. 75-98.

———, « Aspects de l'Art mosan dans les Fonts de Saint-Barthélemy à Liège », *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 31, 1938, p. 133-143.

LEFEVRE (Jean-Baptiste), « Qui était exactement Hugo d'Oignies », *Actes du colloque « Autour de Hugo d'Oignies »*, dir. Robert Didier et Jacques Toussaint, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2004, p. 19-29.

LEGNER (Anton), « Die Rinderherde des Renier von Huy », *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, (cat. d'expo.), Cologne, Schnütgen Museum ; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972-1973, p. 237-250.

LEMEUNIER (Albert), « De la Meuse à l'art mosan. Ingrédients et aléas d'un concept », *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, dir. Benoît Van den Bossche, Liège, éd. du Perron, 2007, p. 11-33.

LE POGAM (Pierre-Yves), « Le thème de la "tête de feuilles" aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles : l'humanisme gothique à l'épreuve », *La sculpture en Occident : études offertes à Jean-René Gaborit*, dir. Geneviève Bresc-Bautier et *al.*, Dijon, Faton, 2007, p. 33-45.

———, « Le retable de Carrières », *The Altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, Brepols, « Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages », 2009, p. 169-182.

———, « Die Lettner der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich », *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, (cat. d'expo), vol. 2, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011-2012, p. 1212-1220.

LEMOINE (Yvan), *Fréjus*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, « Nouvel Espérandieu », 2013.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Zürich, Munich, Artemis, 1981-2009.

LOMBARD (Maurice), « La route de la Meuse et les relations lointaines des pays mosans entre le VIII^e siècle et le XI^e siècle », *L'art mosan*, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953, p. 9-28.

LOWDEN (John), *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvanie, University Press, 1988.

———, *The Octateus. A study in Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvanie, University Press, 1992.

MAILLARD-RILLET (Isabelle), « Le roman du sarcophage dit de "Saint-Guilhem-Guillaume d'Orange" à Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), *Revue archéologique de Narbonnaise*, 29, 1996, p. 183-230.

MÂLE (Emile), « La Cathédrale de Reims », *L'art allemand et l'art français*, (1922), Paris, Armand Colin, 1940.

———, *Notre-Dame de Chartres*, (1948), Paris, Flammarion, 1983.

MALLION (Jean), *Chartres. Le jubé de la cathédrale*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loire, 1964.

MALONE (Carolyn Marino), *Façade as Spectacle. Ritual and Ideology at Wells Cathedral*, Leyde, Boston, Brill, « Studies in medieval and reformation traditions », 2004.

MARCHANDISSE (Alain), SUTTOR (Marc), « L'histoire du pays mosan à l'époque romane (1000-1259) », *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, dir. Benoît van den Bossche, Liège, éd. du Perron, 2007, p. 37-60.

MARIAUX (Pierre Alain), « Trésor et collection. Le sort des 'curiosités naturelles' dans les trésors d'église autour de 1200 », *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche*, Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005, p. 27-53.

———, « Der Schatz als Ort der Erinnerung. Anmerkungen zur Neuordnung der Kirchenschätze im 12. Jahrhundert », *Vom Umgang mit Schätzen*, Vienne, 2007, p. 345-357.

MARITANO (Cristina), *Il riuso dell'antico nel Piemonte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008.

MARTENE (Edmond), DURAND (Ursin), *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congregation de Saint-Maur*, Paris, 1717.

MARTIN (John Rupert), *The illustration of the heavenly ladder of John Climacus*, Princeton, University Press, 1954.

MARTINEZ (Jean-Luc), *La Grèce au Louvre*, Paris, Somogy, 2010.

Memoria dell'antico nell'arte italiana, dir. Salvatore Settis, 3 vol., Turin, G. Einaudi, 1984-1986.

El « Menologio » de Basilio II, emperador de Bizancia, fac simile de l'édition de la Bibliothèque apostolique vaticane Vat. Gr. 1613, Madrid, Testimonio Compañia Editorial, 2007.

MEYER (Jean-Philippe), KURMANN-SCHWARZ (Brigitte), *La cathédrale de Strasbourg. Chœur et transept : de l'art roman au gothique*, Strasbourg, Société des amis de la cathédrale de Strasbourg, « Bulletin de la cathédrale de Strasbourg 28, Supplément », 2010.

MITCHELL (Henry), « Two bronzes by Nicholas of Verdun », *Burlington Magazine*, 38, 217, 1921, p. 157-166.

MOITRIEUX (Gérard), *Toul et la cité des Leuques*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, « Nouvel Espérandieu », 2010.

MOLTESEN (Melte), *Greece in the classical period. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 1995.

MONROE (William H.), « A French Gothic Ivoiry of the Virgin and Child », *The Art Institute of Chicago. Museum Studies*, t. 9, 1978, p. 6-29.

MORA (Francine), « La réception de l'Antiquité au Moyen-Age », *Perspectives médiévales*, n° jubilaire, mars 2005, p. 367-381.

MORALEJO (Serafín), «Sobre la formacion del estilo escultorico de Fromista y Jaca», *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, Grenade, Université, 1976, p. 428-434.

———, «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, p. 79-106.

———, «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, (Pise 5-12 septembre 1982), dir. Bernhard Andreae et Salvatore Settis, *Marburger Winckelmann-Programm*, Marburg, 1983, p. 187-203.

MORELOWSKI (Marjan), «Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XII[e] siècle», *L'art mosan*, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953, p. 193-202.

MÜHLETHALER (Jean-Claude), CORNILLIAT (François), «Poésie et imitation au XV[e] siècle», *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI[e] siècle*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 415-437.

MURRAY (Stephen), *Building Troyes cathedral: the late Gothic campaigns*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

Musée de l'Arles antique, Paris, Actes Sud, 1996.

Die Mythologischen Sarkophage, 2, dir. Hellmut Sichtermann, Berlin, Gebr. Mann, 1992.

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, (cat. d'expo.), 2 vol., Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011-2012.

NAVEZ (Pierre-Louis), *La châsse Notre-Dame de Tournai. Un chef-d'œuvre en Style 1200 du Maître-orfèvre Nicolas de Verdun, 1205: trésor de la Cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Tournai, Incipit, 2006.

NICOLAI (Bernd), «Orders in Stone: Social Reality and Artistic Approach. The Case of the Strasbourg South Portail», *Gesta*, 41, 2, 2002, p. 111-128.

NITZE (William A.), «The so-called Twelfth-Century Renaissance», *Speculum*, 23, 1948, p. 464-471.

NORDSTRÖM (Folke), *Mediaeval baptismal fonts. An iconographical study*, Stockholm, Almquist and Wiksell International, «Acta universitatis umensis», 1985.

Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, dir. Bruno Decrock et Patrick Demouy, Langres, D. Guéniot, 2008.

OAKESHOTT (Walter), *Sigena. Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londres, Harvey Miller and Medcalf, 1972.

OMAN (Charles), «Influences mosanes dans les émaux anglais», *L'art mosan*, dir. Pierre Francastel, Paris, Armand Colin, 1953, p. 155-160.

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln, (cat. d'expo.), 3 tomes, dir. Anton Legner, Cologne, Schnütgen Museum, 1985.

Orient et Occident méditerranéens au XIII[e] siècle. Les programmes picturaux, dir. Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert, Paris, Picard, 2012.

PÄCHT (Otto), «A Cycle of English Frescoes in Spain», *The Burlington Magazine*, 103, 698, 1961, p. 162-175.

PANAYOTIDI (Marie), GRABAR (André), «Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique», *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, XXIV, 1975, p. 33-48.

PANOFSKY (Erwin), «Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims», (1927), *Deutschsprachige Aufsätze*, 1, dir. Karen Michels et Martin Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 1994, p. 100-140.

———, «Zur künstlerischen Abkunft des Strassburger 'Ecclesiameisters'», *Oberrheinische Kunst*, Fribourg-en-Brisgau, Urban-Verlag, 1929/30, p. 125-129.

———, *Gothic and Late Mediaeval Illuminated Manuscripts*, New York, University, 1935.

———, «L'histoire de la théorie des proportions du corps conçue comme un miroir de l'histoire des styles», *L'œuvre d'art et ses significations*, (1955), trad. de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, p. 55-99.

———, *Renaissance and renascences in Western art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, «The Gottesman lectures», 1960. Traduction française: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. Laure Verron, Paris, Flammarion, «Idées et recherches», 1976.

PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), *La mythologie classique dans l'art médiéval*, (1933), trad. de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne, Gérard Monfort, 1990.

PARISSE (Michel), *Allemagne et Empire au Moyen Âge*, Paris, Hachette, «Carré-Histoire», 2002.

PASTAN (Elizabeth Carson), BALCON (Sylvie), *Les vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes (XIII^e siècle)*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, «Corpus vitrearum», 2006.

Patmos. Les trésors du monastère, dir. Athanasios D. Kominis, Athènes, Ekdotike Athenon, 1988.

PERKINSON (Stephen), *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, University Press, 2009.

PETIT (Aimé), *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1985.

PLEIN (Irene), *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster, Thema Verlag, «Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance», 2005.

Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et de Renaissance», 2001.

Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, (cat. d'expo.), Mayence, Philipp von Zabern, 1990.

PRACHE (Anne), *Saint-Remi de Reims. L'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève, Droz, «Bibliothèque de la Société française d'archéologie», 1978.

———, «Saint-Yved de Braine», *Congrès archéologique de France*, *Aisne méridionale*, 148, I, 1994, p. 105-118.

———, «Remarques sur la construction de la cathédrale de Chartres à la lumière de la dendrochronologie», *Monde médiéval et société chartraine*, Paris, Picard, 1997, p. 75-79.

———, *Chartres. La cathédrale Notre-Dame*, Paris, éd. du Patrimoine, «Cathédrales de France», 2000.

———, «Le début de la construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle», *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, dir. Bruno Decrock et Patrick Demouy, Langres, D. Guéniot, 2008, p. 41-52.

PRESSOUYRE (Léon), «Fouilles du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1964, p. 23-38.

———, «De nouveaux fragments pour le jubé de Chartres», *Archeologia*, 50, 1972, p. 71-74.

PRICE GOWEN (Rebecca), «The Shrine of the Virgin in Tournai, I: Its Restorations and State of Conservation», *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, p. 111-173.

QUINTAVALLE (Arturo Carlo), *Benedetto Antelami*, (cat. d'expo.) Milan, Electa, «Civiltà medievale», 1990.

———, «L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in Occidente. L'imitazione dei sarcofagi romani e il racconto gregoriano per immagini; dalla metà del XII secolo la rivoluzione dell'iconografia suggerisce il confronto con i catari», *Medioevo: il tempo degli antichi*, dir. Arturo Carlo Quintavalle, Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 24-28 settembre 2003, Milan, Electa, «I convegni de Parma», 2006, p. 327-350.

RAPP (Francis), *Le Saint Empire Germanique. D'Otton le Grand à Charles le Quint*, Paris, éd. Tallandier, 2000.

REAU (Louis), «L'ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg», *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 39, Paris, Presses universitaires de France, 1943, p. 102-146.

RECHT (Roland), «Un corps athlétique au XIIe siècle. A propos du codex 78 A 6 de Berlin et des Fonts baptismaux de Liège», *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 24-32.

Le Regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona, (cat. d'expo.), Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1995.

Reims. La grâce d'une cathédrale, dir. Thierry Jordan, Strasbourg, Nuée Bleue, 2010.

REINHARDT (Hans), *La cathédrale de Reims*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

———, «Nicolaus von Verdun und die Kunst in Reims», *Kölner Domblatt*, 26/27, 1967, p. 125-132.

Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150–1250, (cat. d'expo), dir. Christine Descatoire et Marc Gil, Paris, Réunion des musées nationaux, 2013.

Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, dir. Robert L. Benson et Giles Constable, Toronto, University Press, 1991.

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, (cat. d'expo.), Cologne, Schnütgen Museum; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972. Traduction française : *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800–1400*.

ROBERT (Carl), *Einzelmythen. Antike Sarkophag-Relief*, III, 2, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1969.

ROCKWELL (Peter), « La decorazione plastica. La tecniche d'intaglio », *Battistero di Parma*, 1, Milan, F. M. Ricci, 1992, p. 219-231.

RÖHRIG (Floridus), *Der Verduner Altar*, Vienne, Herold, 1955.

ROMANINI (Angiola Maria), « Une statue romaine dans la Vierge de Bray », *Revue de l'Art*, 105, 1994, p. 9-18.

ROOSEN-RUNGE (Heinz), « Ein Werk englisher Grossplastik des 13. Jahrhunderts und der Antike », *Festschrift für Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag, 1959*, Bâle, Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1961, p. 103-112.

ROSS (David J. A.), « A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1/2, 1962, p. 119-128.

ROUX (Brigitte), *Mondes en miniatures. L'iconographie du* Livre du Trésor *de Brunetto Latini*, Genève, Droz, « Matériaux pour l'histoire », 2009.

RUSHFORTH, (Gordon McNeil), « Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae : A New Description of Rome in the Twelfth Century », *The Journal of Roman Studies*, 9, 1919, p. 14-58.

SANDRON (Dany), TALLON (Andrew), Notre-Dame de Paris : neuf siècles d'histoire, Paris, Parigramme, 2012.

SANFORD (Eva Matthews), « The Twelfth Century – Renaissance or Proto-Renaissance ? », *Speculum*, 26, 1951, p. 635-642.

Die Sarkophage der westlichen Gebiete des imperium romanum, 2, *Die Ravennatischen Sarkophage*, dir. Johannes Kollwitz et Helge Herdejürgen, Berlin, Gebr. Mann, 1979.

Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, 2, *Die römischen Jagdsarkophage*, dir. Bernard Andreae, Berlin, Gebr. Mann, 1980.

SAUERLÄNDER (Willibald), « Beiträge zur Geschichte der 'Frühgotischen' Skulptur », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 19, 1956, p. 1-34.

———, « Sens and York », *Journal of the British Archaeological Association*, XXII, 1959, p. 53-69.

———, « Die Kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles in der französischen Skulptur », (1959), *Cathedrals and Sculpture*, 1, Londres, Pindar Press, 1999, p. 67-193.

———, « Art antique et sculpture autour de 1200, Saint-Denis, Lisieux, Chartres », *Art de France*, I, 1961, p. 47-56.

———, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1966.

———, « L'Europe gothique, XII^e^-XIV^e^ siècles. Points de vue critiques à propos d'une exposition », *Revue de l'Art*, 3, 1969, p. 86-92.

———, *Gotische Skulptur in Frankreich : 1140–1270*, Munich, Hirmer Verlag, 1970.

———, « Exhibition review. The Year 1200 », *The Art Bulletin*, 53, 4, 1971, p. 506-516.

———, *La sculpture gothique en France 1140–1270*, trad. Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1972.

———, « Les statues royales du transept de Reims », *Revue de l'Art*, 1975, 27, p. 9-30.

———, « Reims und Bamberg : Zu Art und Umfang der Übernahmen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 1976, p. 167-192.

———, « *Intentio vera nostra est manifestare…ea, que sunt, sicut sunt*. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannugsfeld der staufischen Kunst », *Stauferzeit, Geschichte, Literatur, Kunst*, (1978), dir. Rüdiger Krohn, Bernd Thum, Peter Wapnewski, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979, p. 119-131.

———, « Architecture and the Figurative Arts : The North » (1985), *Renaissance and Renewal in the 12th century*, éd. L. Benson et G. Constable, Harvard, 1991, p. 671-710.

———, « 'Première architecture gothique' or 'Renaissance of the Twelfth Century'. Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History », *Cathedrals and Sculpture*, 1, Londres, Pindar Press, 1999, p. 273-297.

———, *Cathedrals and Sculpture*, 2 vol., Londres, Pindar Press, 1999-2000.

———, « 1188. Les contemporains du maestro Mateo », *Cathedrals and Sculpture*, II, Londres, Pindar Press, 2000, p. 518-554.

———, « 'Antiqui et Moderni' at Reims », *Gesta*, 42, 2003, p. 19-37.

———, « Strasbourg, cathédrale. Le bras sud du transept : architecture et sculpture », *Congrès archéologique de France*, 162e session, Paris, Société française d'archéologie, 2006, p. 171-184.

SCHELLER (Robert W.), *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, traduit par Michael Hoyle, Amsterdam, University Press, 1995.

SCHLINK (Wilhelm), « War Villard de Honnecourt Analphabet ? », *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, dir. Fabienne Joubert et Dany Sandron, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 213-221.

SCHNAASE (Carl), *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter. Entstehung und Ausbildung des gotischen Styles*, (1850-1854), 5, Düsseldorf, J. Buddeus, 1872.

SCHNAPP (Alain), *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, éditions Carré, 1993.

SCHNITZLER (Hermann), *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit*, Bonn, 1934.

———, *Mittelalter und Antike. Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters*, Munich, Kurt Desch, 1949.

———, *Rheinische Schatzkammer*, Düsseldorf, L. Schwann, 1957.

———, *Der Schrein des Heiligen Heribert*, Mönchengladbach, B. Kühlen, 1962.

SCHULLER (Manfred) *et al.*, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg, Bayerische Verlagsanstalt, 1993.

SCHULTEN (Walter), « Die Restaurierung des Dreikönigenschreines. Ein Vorbericht für die Jahre 1961-1971 », *Kölner Domblatt*, 33/35, 1971, p. 7-42.

Set in Stone. The face in medieval sculpture, (cat. d'expo.), dir. Charles Little, New York, Metropolitan Museum of Art, 2006.

SETTIS (Salvatore), « Von *auctoritas* zu *vetustas* : die antike Kunst im mittelalterlichen Sicht », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, p. 157-194.

———, « Des ruines au musée. La destinée de la sculpture antique », *Annales ESC*, XLVIII, 1993, p. 1347-1380.

———, « Continuità dell'antico », *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. II, Rome, 1994, p. 250-260.

———, « Les remplois », *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard, Ed. du Patrimoine, « Actes des Entretiens du Patrimoine », 1997, p. 67-86.

———, « Collecting Ancient Sculpture : The Beginnings », *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, éd. Nicholas Penny et Eike D. Schmidt, Washington, National Gallery of Art, 2008, p. 13-31.

SETTON (Kenneth M.), « Athens in the late twelfth century », *Athens in the Middle Ages*, Londres, Variorum reprints, 1975, p. 179-208.

SEZNEC (Jean), *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*, (1940), Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1980.

SHIKIDA (Masako), *Das Bilddenken am « Verduner Altar » – Ein Beitrag zum Nikolaus Problem*, Bonn, 1988.

SKUBISZEWSKI (Piotr), « L'art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches », *Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne du XIe au début du XIIIe siècle*, Liège, Musée Curtius, 1981, p. 27-45.

SIVERY (Gérard), *Philippe Auguste*, Paris, Perrin, 2003.

SOMMER (Johannes), *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, (1966), Königstein-im-Taunus, K.R. Langewiesche, 2000.

Die Staufer und Italien (cat. d'expo.), Stuttgart, Theiss, 2010.

The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross, New York, The Pierpont Morgan Library, Londres, Oxford University Press, 1980.

STEHKÄMPER (Hugo), « Könige und Heilige Drei Könige », *Die heiligen drei Könige: Darstellung und Verehrung*, (cat. d'expo.), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1982, p. 37-52.

STIRLING (Lea M.), *The learned collector: mythological statuettes and classical taste in late antique Gaul*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.

STODDARD (Brooks W.), « An Attribution for a Gothic Head of a King from the Bowdoin College Museum of Art », *Gesta*, 14, 2, 1975, p. 59-62.

STODDARD (Whitney S.), *The façade of Saint-Gilles-du-Gard: its influence on French sculpture*, Middletown Conn, Wesleyan University Press, 1973.

STONE (Lawrence), *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, Londres, Penguin Books, « The Pelican history of art », 1955.

Strasbourg 1200-1230. La révolution gothique, (cat. d'expo), Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2015.

SWARZENSKI (Georg), *Nicolo Pisano*, Frankfort-sur-le-Main, Iris-Verlag, 1926.

SWARZENSKI (Hanns), « The role of copies in the formation of the styles of the eleventh century », *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*, 1, Princeton, University Press, 1963, p. 7-18.

———, *Monuments of Romanesque Art. The art of church treasures in North-Western Europe*, (1967), Chicago, University of Chicago Press, 1974.

SWIECHOWSKI (Zygmunt), *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1973.

TALBOT RICE, David, *L'art de l'empire byzantin*, Paris, Thames & Hudson, « L'univers de l'art », 1995.

TEGEL (Willy), BRUN (Olivier), « Premiers résultats des analyses dendrochronologiques relatives aux boulins de construction », *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, dir. Bruno Decrock et Patrick Demouy, Langres, D. Guéniot, 2008, p. 29-40.

TERRER (Danièle), *Vienne (Isère)*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, « Nouvel Espérandieu », 2006.

TERRIER ALIFERIS (Laurence), « Les sculptures de l'Eglise et de la Synagogue de Strasbourg: réflexions sur la connaissance de l'art antique du maître du transept sud de la cathédrale », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 2010, p. 95-107.

———, « La conscience du style chez les artistes des années 1200 », *Effets de style au Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne, Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Senefiance », 2012, p. 171-180.

———, *La doctrine de l'eucharistie de Guibert de Nogent. Avec le texte et la traduction du* De pigneribus, *Livre II*, Paris, Vrin, « Sic et Non », 2013.

———, « The Models of the Illuminators in the Early Gothic Period », *The Usage of Models in Medieval Book Painting*, dir. M. Müller, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 29-56.

———, « La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis. Programme iconographique et contexte de création », *Revue de l'Art*, 191, 2016, p. 27-39.

———, "Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d'un schéma iconographique spécifique à travers le Moyen Age", Zeitschrift für Kunstgeschichte, 79, 2016.

———, "Nicolas de Verdun à Reims: diffusion de l'art mosan et développement du style 1200", à paraître (1).

———, "Iconographie de la Fuite en Egypte", à paraître (2).

THURRE (Daniel), « La châsse de l'abbé Nantelme du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice », *Annales valaisannes*, 62, série 2, 1987, p. 161-227.

———, *L'atelier d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (1155–1225)*, Sierre, Monographic, 1992.

TILLIETTE (Jean-Yves), « *Tamen horrore decorum*. La statuaire antique au miroir de la littérature latine des XI^e^ et XII^e^ siècles », *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 491-500.

———, « Classiques (Imitation des), *Dictionnaire du Moyen-Age*, dir. Glaude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris, Presses universitaires de France », « Quadrige », 2002, p. 298-300.

———, « *Graecia mendax* », *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, dir. Jean Leclant et Michel Zink, Paris, de Boccard, « Cahiers de la Villa Kérylos », 2005, p. 11-22.

———, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles », *Histoire de la France littéraire*, 1, dirigé par Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, Presses universitaires de France, 2006, « Quadrige », p. 691-714.

TOUBERT (Hélène), *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, « Histoire », 1990.

TUREL (Noa), « Living Pictures : Rereading 'au vif', 1350-1550 », *Gesta*, 50/2, 2011, 163-182.

Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, (cat. d'expo.), Cologne, Wienand Verlag, 1995.

USENER (Karl Hermann), « Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 7, 1933, p. 77-134.

VAN DER VIN (Josephus Paulus Antonius), *Travellers to Greece and Constantinople : ancient monuments and old traditions in medieval travellers'tales*, Istanbul, Nederlands historisch-archaeologisch instituut te Istanbul, 1980.

VAUTHEY (Max), VAUTHEY (Paul), « A propos du buste de Vulcain de Terre-Franche (Étude complémentaire) », *Revue archéologique du Centre de la France*, 1, 4, 1962, p. 335-347.

VERDIER (Philippe), « La 'Sepouture dun sarrazin de Villard de Honnecourt'. Essai d'identification », *Journal des Savants*, 1983, p. 219-228.

VERGER (Jacques), *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Cerf, « Initiation au Moyen âge », 1996.

VILLETTE (Jean), *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres, J. M. Garnier, 1994.

VITALI (Samuel), « *Sicut explorator et spoliorum cupidus :* Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LII, 2002, p. 9-46 ; 161-176.

VÖGE (Wilhelm), « Über die Bamberger Domsculpturen », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, p. 94-104 et XXIV, 1901, p. 195-229 et p. 255-289, réédité dans *Bildhauer des Mittelalter : gesammelte Studien*, (1958), Berlin, Mann, 1995, p. 130-200.

———, « Der Visitatiomeister und die Reimser Plastik des 13. Jahrhunderts », (1904), réédité dans *Bildhauer des Mittelalters : gesammelte Studien*, (1958), Berlin, Mann, 1995, p. 60-62.

———, *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, (1914), réédité dans *Bildhauer des Mittelalters : gesammelte Studien*, (1958), Berlin, Gebr. Mann, 1995, p. 63-97.

———, *Bildhauer des Mittelalters : gesammelte Studien*, (1958), Berlin, Mann, 1995.

VOGEL (Johannes Philippus Nerius Maria), *Sammlung der prächtigen Edelgesteinen womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen in der hohen Erz-Domkirche zu Köln ausgezieret ist*, Bonn, 1781.

VON FALKE (Otto), *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf*, 1902, Francfort-sur-le-Main, J. Baer, 1904.

———, « Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz », *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1905, col. 165-182.

———, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Cölner Domschatz*, Munich, Gladbach, B. Kühlen, 1911.

WEITZMANN (Kurt), « Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches », *Festschrift für Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag, 1959*, Bâle et Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1961 p. 223-250.

———, « Byzantium and the West around the Year 1200 », *The Year 1200. A Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 53-93.

WILLIAMSON (Paul), *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995.

WIRTH (Jean), *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, « Histoire », 1999.

———, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, « Titre courant », 2004.

———, « Copie en Miroir : Copie au Miroir ? », *Materiam superat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, dir. Agnès Bos, Paris, RMN, 2006, p. 265-277.

———, «Rezension von Irene Plein, Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens», *Sehepunkte*, 6, 2006.

———, «A propos des influences byzantines sur l'art du Moyen Âge occidental», *The material and the ideal: essays in medieval art and archeology in honour of Jean Michel Spieser*, Leyde, Brill, 2007, p. 219-231.

———, *L'image à l'époque gothique (1140–1280)*, Paris, Cerf, «Histoire», 2008.

———, «La flore sculptée du XIII^e siècle en France», *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, dir. Agostino Paravicini Bagliani, Florence, Edizioni del Galluzo, «Micrologus' library», 2009, p. 121-136.

———, «Le décor antiquisant de l'abbatiale de Mozat», *"Ars auro gemmisque prior". Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, dir. C. Blondeau et *al.*, Turnhout, Brepols, «Dissertationes et Monographiae », 2013, p. 317-324.

———, «Image et imitation de la nature au XIII^e siècle», *La nature comme source de la morale au Moyen Age*, dir. M. van der Lugt, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, «Micrologus' library», 2014, p. 281-306.

———, *Villard de Honnecourt*, Genève, Droz, « Titre courant », 2015.

———, «La façade de la cathédrale de Reims et le portail Saint-Etienne à Notre-Dame de Paris », à paraître.

WITTEKIND (Susanne), *Altar, Reliquiar, Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne, Böhlau, «Pictura et poesis», 2004.

WIXOM (William D.), «The Greatness of the so-called Minor Arts», *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, (cat. d'expo), 2, New York, Metropolitan Museum of Art, 1970, p. 93-99.

WOELK (Moritz), *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza*, Münster, Rhema, «Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance», 1995.

WOLFF (Gerta), *Roman-Germanic Cologne. A guide to the Roman-Germanic Museum and City of Cologne*, Cologne, J. P. Bachem Verlag, 2003.

XHAYET (Geneviève), «Traditions liégeoises sur les fonts baptismaux de Notre-Dame», *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dir. Geneviève Xhayet et Robert Halleux, Liège, éd. du Céfal, 2006, «Ly Myreur des Histors», p. 21-23.

The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, (cat. d'expo.), 2 vol., New York, Metropolitan Museum of Art, 1970.

The Year 1200. A Symposium, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

Die Zeit der Staufer: Geschichte, Kunst, Kultur, (cat. d'expo.), Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977-1979.

ZIOLKOWSKI (Jan), «La Grèce dans les *Otia imperialia*», *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, dir. Jean Leclant et Michel Zink, Paris, de Boccard, «Cahiers de la Villa Kérylos», 2005, p. 51-67.

ZWIERLEIN-DIEHL (Erika), *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreins*, Cologne, Verlag Kölner Dom, 1998.

ANNEXES

Annexe 1

Hugues de Saint-Victor, *Didascalion*, livre 1, ch. X, Patrologie latine, vol. 176, col. 0747C-0748C.

CAP. X. De triplicibus operibus.

Sunt etenim triplicia opera, id est, opus Dei, opus naturae, opus artificis imitantis naturam. Opus Dei est, quod non erat creare: unde illud: *In principio creavit Deus coelum et terram* (Gen. I). Opus naturae, quod latuit ad actum producere: unde illud: *Producat terra herbam virentem* (*ibid.*), etc. Opus artificis est disgregata conjungere, vel conjuncta segregare: unde illud: *Consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata* (Gen. III). Neque enim potuit vel terra coelum creare, vel homo herbam producere; quia nec palmum ad staturam suam adjicere potest. In his tribus operibus convenienter opus humanum, quod natura non est, sed imitatur naturam, mechanicum, id est, adulterinum nominatur: quemadmodum et clavis subintroducta mechanica dicitur.

Qualiter autem opus artificis imitetur naturam, longum esset et onerosum prosequi per singula. Possumus tamen exempli causa in paucis id demonstrare. Qui statuam fudit, hominem intuitus est. Qui domum fecit, montem respexit. Quia enim, ut ait Propheta, *Qui emittis fontes in convallibus, intra medium montium pertransibunt aquae* (Psal. CIII): eminentia montium aquas non retinet: ita domus in altum quoddam cacumen levanda fuit, ut irruentium tempestatum molestias tuto excipere posset. Qui usum vestimentorum primus adinvenit, consideravit, quod singula quaeque nascentium propria quaedam habeant munimenta, quibus naturam suam ab incommodis defendunt. Cortex ambit arborem, penna tegit volucrem, piscem squama operit, lana ovem induit, pilus jumenta et feras vestit, concha testam excipit: ebur elephantem jacula non timere facit. Nec tamen sine causa factum est, quod cum singula animantium naturae suae arma secum nata habeant, solus homo inermis nascitur et nudus. Oportuit enim, ut illis, quae sibi providere nesciunt, natura consuleret: homini autem ex hoc etiam major reperiendi occasio praestaretur, cum illa, quae caeteris naturaliter data sunt, propria ratione sibi inveniret. Multo enim nunc magis enitet ratio hominis haec eadem inveniendo, quam habendo claruissset. Nec sine causa proverbium sonat, quod *Ingeniosa fames omnes excuderit artes.*

Hac equidem ratione illa, quae nunc excellentissima in studiis hominum vides, reperta sunt. Hac eadem pingendi, texendi, sculpendi, fundendi, infinita genera exorta sunt, ut jam cum natura ipsum miremur artificem.

Traduction par Michel Lemoine, Hugues de Saint-Victoir, *L'art de lire. Didascalicon*, Paris, Cerf, 1991, p. 83-84.

De fait, il y a trois œuvres: l'œuvre de Dieu, l'œuvre de la nature, l'œuvre de l'artisan imitant la nature. L'œuvre de Dieu consiste à créer ce qui n'était pas, d'où la formule: «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre.» L'œuvre de la nature, à produire en acte ce qui était latent, d'où la formule: «Que la terre produise une herbe verte, etc.» L'œuvre de l'artisan consiste à réunir ce qui est séparé ou à séparer ce qui est uni, d'où la formule: «Ils se cousirent des ceintures.» En effet, la terre n'a pas pu créer le ciel, ni l'homme produire l'herbe, lui qui ne peut même pas ajouter une palme de hauteur à sa taille. Parmi ces trois œuvres,

c'est fort à propos que l'œuvre de l'homme, qui n'est pas la nature mais qui l'imite, est appelée «mécanique» c'est-à-dire «adultérine», de même qu'une clef utilisée subrepticement est dite «mécanique».

Il serait long et fastidieux d'exposer en détail comment l'œuvre de l'artisan imite la nature, mais nous pouvons tout de même, à titre d'exemple, en donner une illustration rapide. Avant de couler une statue, on observe un homme. Avant de faire une maison, on regarde une montagne, puisque, comme le dit le prophète: «Tu fais jaillir la source dans les ravins, les eaux couleront au milieu des montagnes». Le sommet des montagnes ne retient pas les eaux; il a donc fallu élever la maison en formant une sorte de cime, pour qu'elle puisse supporter en toute sécurité les inconvénients du mauvais temps. L'homme, qui, le premier, a découvert l'usage des vêtements, a remarqué que chacun des êtres vivants naît avec des protections qui lui sont propres et par lesquelles il se prémunit contre les désagréments liés à sa condition naturelle. L'écorce entoure l'arbre, la plume recouvre l'oiseau, l'écaille protège le poisson, la laine vêt la brebis, le poil habille les animaux de trait comme les bêtes sauvages, une carapace accueille la tortue et l'ivoire empêche l'éléphant de craindre les javelots. Mais, alors que les animaux possèdent de naissance les armes propres à leur espèce, ce n'est pas sans raison que l'homme est seul à naître désarmé et nu. Il fallait bien que les êtres qui ne savent pas prendre de précautions pour eux-mêmes fussent assistés par la nature, tandis que l'homme trouvait là une occasion particulièrement importante de faire une expérience, en découvrant à son profit, par sa seule raison, ce que les autres êtres reçoivent, eux, de la nature. De fait, la raison humaine resplendit bien plus dans la découverte de ces choses qu'elle n'aurait brillé dans leur simple possession. Il n'a pas tort, le proverbe qui affirme: «La faim inventive a suscité tous les arts.»

C'est pour cette raison qu'a été découvert ce qu'on voit maintenant de plus remarquable dans les études humaines, que sont apparus des genres infinis de peinture, de tissage, de sculpture, de fonte, au point que, désormais, en même temps que la nature, nous admirons l'artiste.

Annexe 2

Occurrences de *portraire* dans *Le conte de Floire et Blancheflor*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, «Classiques français du Moyen Âge», 1983.

v. 447- 449
«A grant mervelle fu bien faite
et molt fu soutiument portraite
par menue neeleüre.»
Elle [la coupe] était une grande merveille et était décorée par une fine niellure.

v. 2885-2888
«Sa face de color tres fine,
plus clere que nen est verrine.
Et les narines ot bien faites,
com si fuissent as mains portraites.»
Son visage était de couleur fine plus claire que le verre. Et elle avait les narines bien faites, comme si elles avaient été dessinées par des mains.

v. 2905-2907
«Le cors a tel et si bien fait que s'on l'eüst as mains portrait,
grailles les flans, bassel le hance.»
Son corps était si bien fait qu'on le croirait dessiné par des mains; les flancs minces et les hanches basses.

Annexe 3

Chrétien de Troyes, *Cligès*, in *Romans*, Paris, Librairie générale française, «Classiques modernes», 1994, vv. 30-44, p. 291-292.

«Ce nos ont nostre livre apris
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie,
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la somme,
Qui or est en France venue.
Dex doint qu'ele i soit retenue
Tant qui li leus li embelisse
Si que je mais de France n'isse
L'ennors qui s'i est arestee.
Dex l'avoit as altres prestee,
Que des Grezois ne des Romains
Ne dit en mais ne plus ne mains,
D'eus est la parole remese
Et esteinte la vive brese.»

Annexe 4

Première Continuation de Perceval, éd. William Roach, Paris, Livre de Poche, «Lettres gothiques», 1993, v. 1668-1680.

«Un bort d'oevre sarrasinoise
Ot cele fait qui molt ert sage,
Si avoit portrait l'image
Monsignor Gavain en cel bort.
Ne l'ot fait pas boçu ne tort,
Qui tot autel com il estoit,
Com il s'armoit et desarmoit,
Si proprement avoit portrete
L'image a lui et semblant faite,
Que nus hom vivans n'i faussit
A lui conoistre qui veïst
La portraiture et lui ensamble
Si tres durement le resamble.»

Annexe 5

Lais de Marie de France, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, éd. Karl Warnke, Paris, Le Livre de Poche «Lettres gothiques», 1990, p. 22-23. vv. 9-22.

Custum fu as anciens,	Les Anciens avaient coutume
ceo testimoine Precïens,	comme en témoigne Priscien,
es livres que jadis faiseient	de s'exprimer dans leurs livres
assez oscurement diseient	avec beaucoup d'obscurité
pur cels ki a venir esteient	à l'intention de ceux qui devaient venir après eux
e ki apprendre les deveient,	et apprendre leurs œuvres:
que peüssent gloser la letre	ils voulaient leur laisser la possibilité de commenter le texte
e de lur sen le surplus metre.	et d'y ajouter le surplus de science qu'ils auraient
Li philesophe le saveient,	Les poètes anciens savaient
par els meïsmes l'entendeient,	et comprenaient eux-mêmes
cum plus trespassereit li tens,	que plus le temps passerait,
plus serreient sutil de sens	plus les hommes auraient l'esprit subtil
e plus se savreient guarder	et plus ils seraient capables
de ceo qu'i ert, a trespasser.	d'interpréter les ouvrages antérieurs.

Fig. 1. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 18r°.

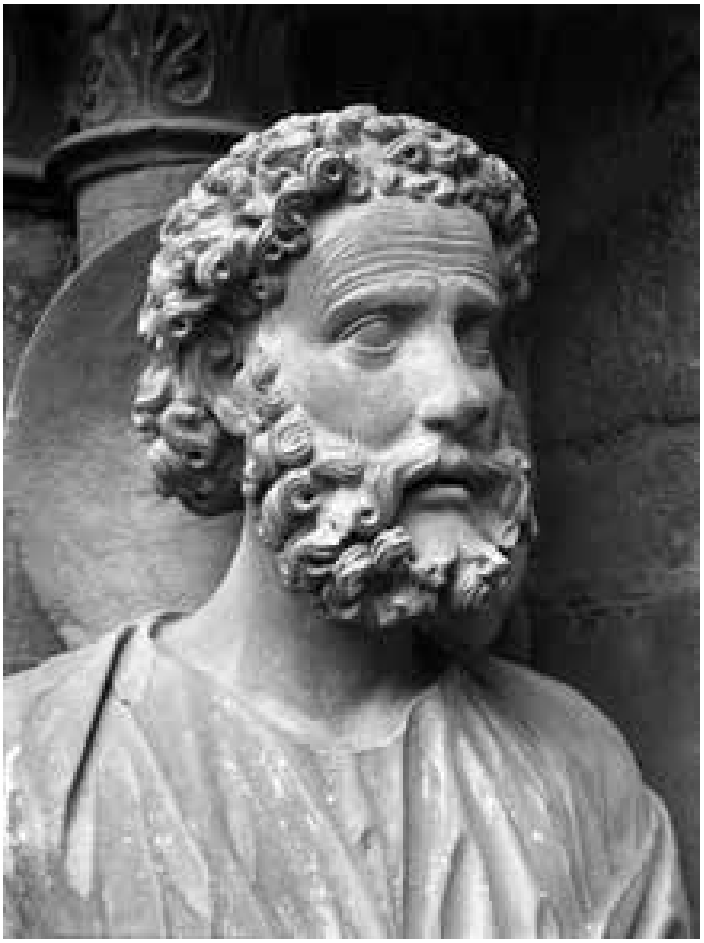

Fig. 2. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, ébrasement de droite, Pierre.

Fig. 3. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 26v°.

Fig. 4. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi.

Fig. 5. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 6r°.

Fig. 6. Mausolée d'Igel (région de Trèves).

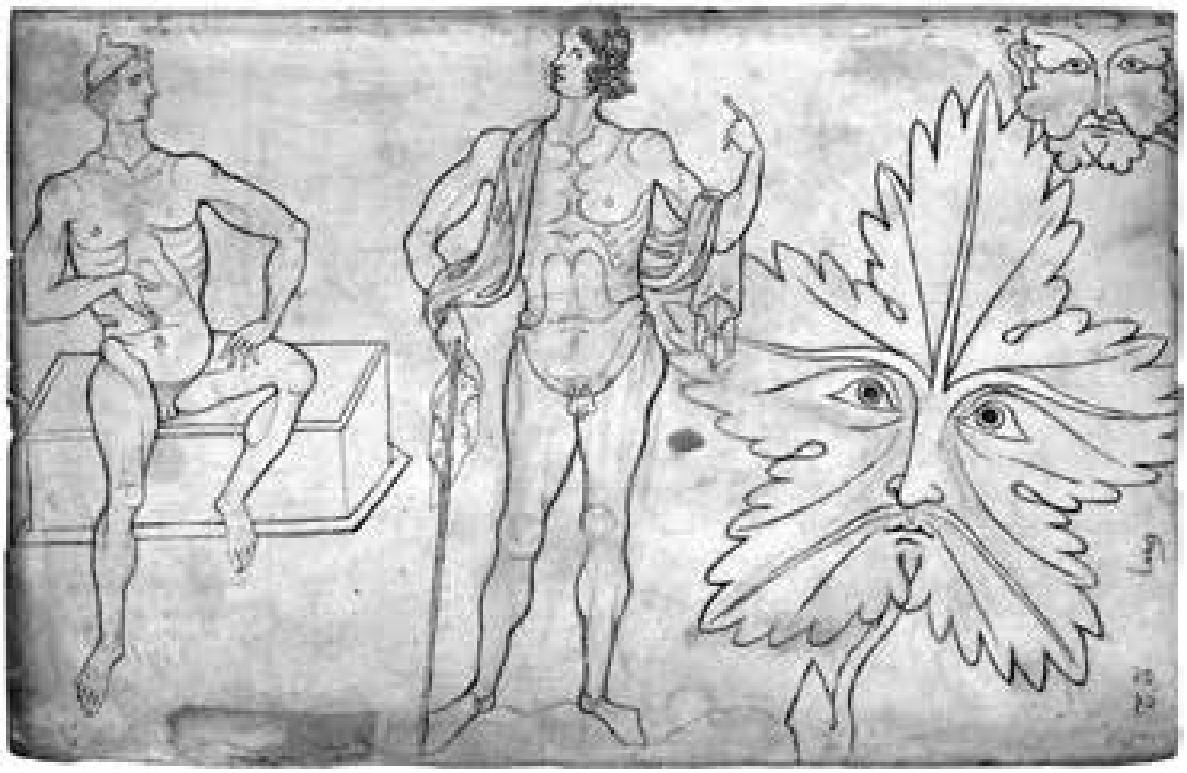

Fig. 7. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 22r°.

Fig. 8. Mercure assis, provient d'Entrains-sur-Nohan, Paris, musée du Louvre.

Fig. 9. Alexandre, Paris, musée du Louvre.

Fig. 10. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 11v°.

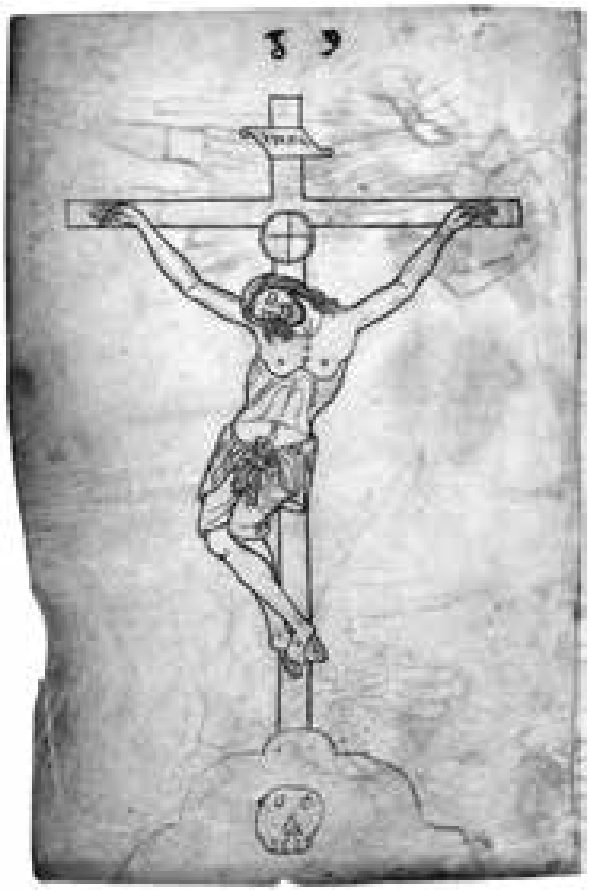

Fig. 11. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 2v°.

Fig. 12. Villard de Honnecourt, Album, Paris, Bnf, ms. fr. 19093, fol. 8r°.

Fig. 13. *Hortus deliciarum*, Bnf, Cabinet des Estampes, calque Bastard, Ad. 144a, fol. 138r°, Apôtres à Gethsémani.

Fig. 14 Monreale, cathédrale, bras sud du transept, mosaïque, Apôtres à Gethsémani.

Fig. 15. Patmos, monastère, peinture murale, réfectoire.

Fig. 16. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy.

Fig. 17. Puits romain, Puy-en-Velay, cathédrale.

Fig. 18. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy, détails.

Fig. 19. Statuette de bronze, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 20. Châsse de saint Hadelin, Visé, église Saint-Martin (détail).

Fig. 21. Fonts baptismaux, Liège, église Saint-Barthélemy.

Fig. 22. Triptyque reliquaire de la sainte Croix, Liège, musée d'art religieux et d'art mosan (détails) et Châsse de saint Hadelin, Visé, église Saint-Martin (détail).

Fig. 23. Chef-reliquaire du pape saint Alexandre, Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire.

Fig. 24. Auguste, Cologne, musée romain-germanique.

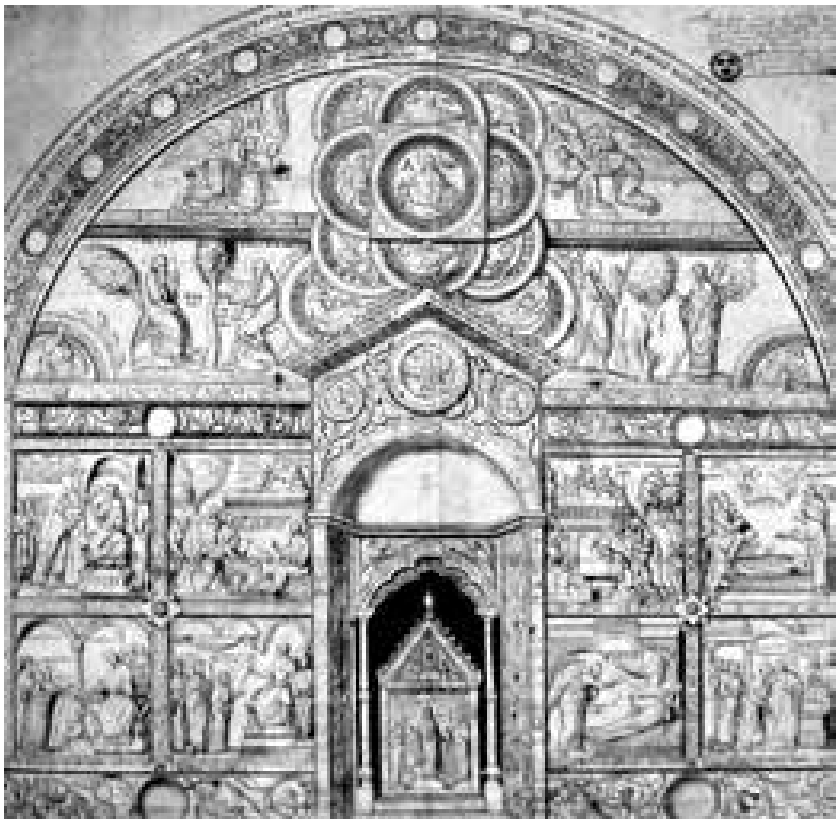

Fig. 25. Dessin, 1666, retable de saint Remacle de Stavelot, Liège, Archives de l'Etat.

Fig. 26. Médaillon émaillé, *Operatio*, Berlin, Staatliche Museen.

Fig. 27. Médaillon émaillé, *Fides Baptismus*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Kunsthandwerk.

Fig. 28. Reliquaire de saint Gondulphe, Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire.

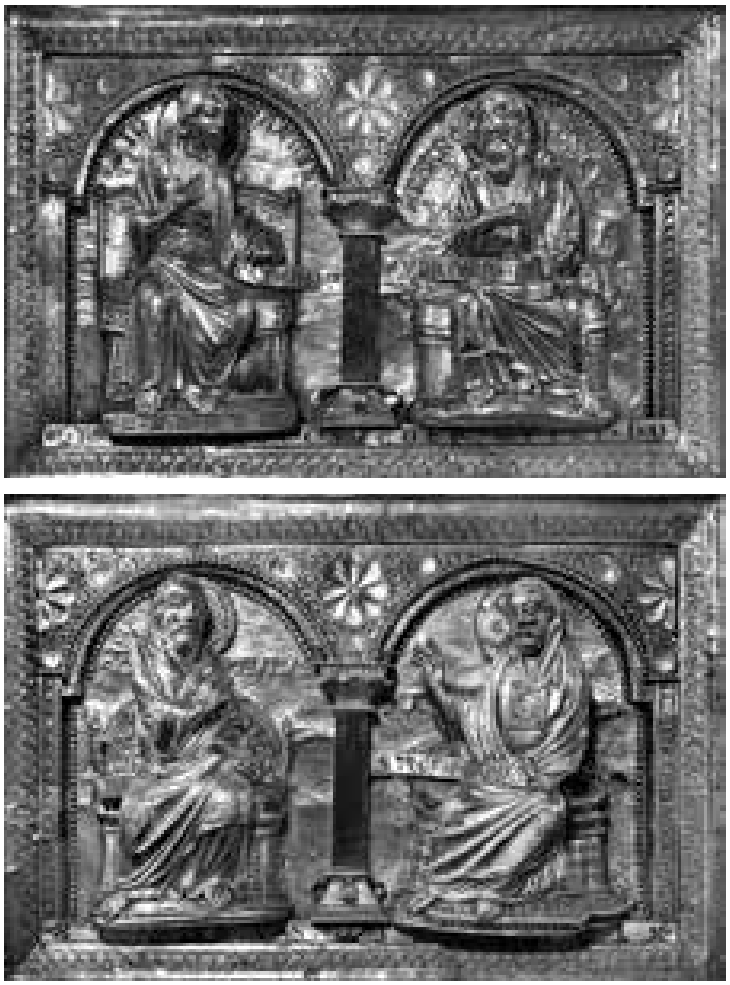

Fig. 29. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais (détails).

Fig. 30. Retable provenant de l'abbaye de Stavelot, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

Fig. 31. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais (détail) et retable provenant de l'abbaye de Stavelot, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge (détail).

Fig. 32. Retable provenant de l'abbaye de Stavelot (détails), Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

Fig. 33. Pied de chandelier, Prague, cathédrale.

Fig. 34. Statuette équestre provenant de Tigring, Klagenfurt, musée.

Fig. 35. Statuette, Site et Musée romains d'Avenches.

Fig. 36. Diane, Châlon-sur-Saône.

Fig. 37. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, 1181.

Fig. 38. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, revers de la plaque de Joseph jeté dans le puits.

Fig. 39. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, revers de la scène des Enfers.

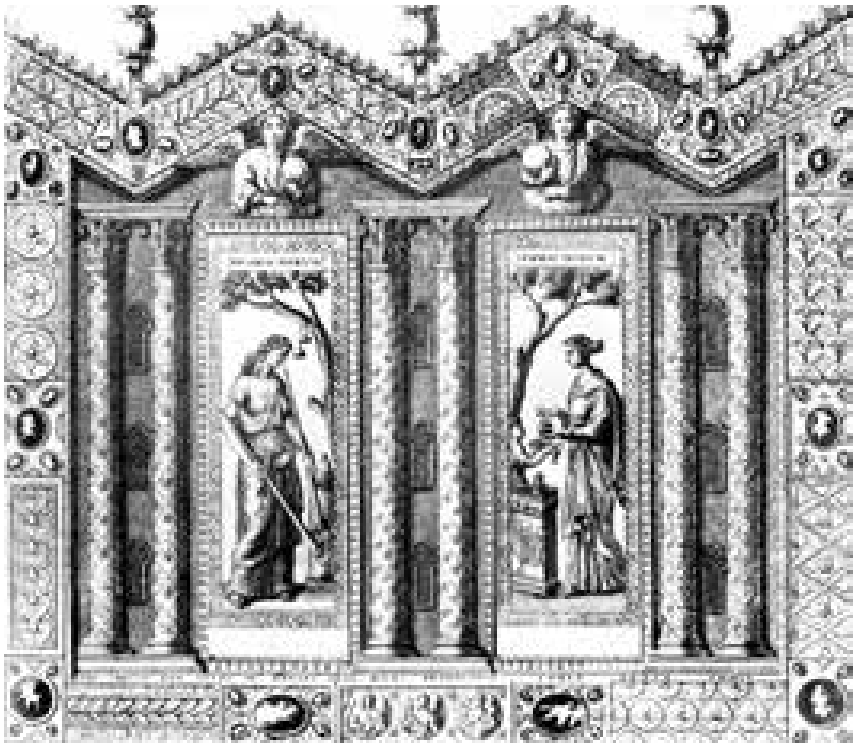

Fig. 40. Reliquaire de saint Berchaire, photomontage d'après P. C. Claussen 1978 à partir des feuillets d'ivoire conservés et du dessin reproduit par dom Martène et Durand.

Fig. 41. Feuillet des Nicomaque, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

Fig. 42. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, la reine de Saba (détail).

Fig. 43. Feuillet des Symmaque, Londres, Victoria and Albert Museum.

Fig. 44. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Crucifixion (détail).

Fig. 45. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi.

Fig. 46. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).

Fig. 47. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, les hommes à la branche de raisin (détail).

Fig. 48. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Cène, Judas (détail).

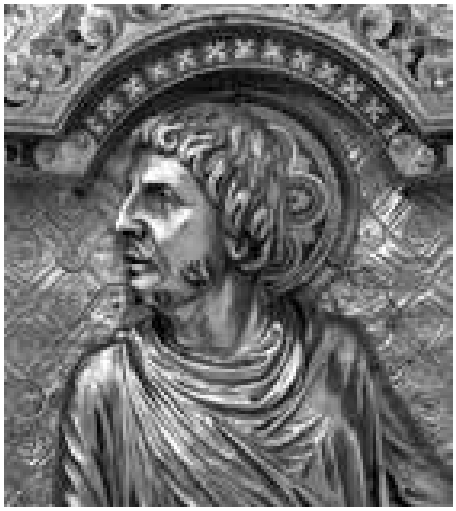

Fig. 49. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, cathédrale, Habakuk (détail).

Fig. 50. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, cathédrale, médaillon (détail).

Fig. 51. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).

Fig. 52. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Traversée de la mer Rouge.

Fig. 53. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Samson et le lion.

Fig. 54. Sarcophage de Jovin, Reims, musée Saint-Remi (détail).

Fig. 55. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, la reine de Saba en visite chez Salomon.

Fig. 56. Sculpture d'une femme, Agen, musée des Beaux-Arts.

Fig. 57. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Adoration des rois mages.

Fig. 58. Jupiter provenant de Feurs, Lyon, musée gallo-romain.

Fig. 59. Femme et jeune fille, groupe sculpté provenant d'Apt (Vaucluse), Chatsworth house, Angleterre.

Fig. 60. Déesses provenant du Parthénon, Londres, British Museum.

Fig. 61. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Nativité du Christ.

Fig. 62. Sarcophage représentant Ariane provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).

Fig. 63. Sarcophage représentant Ariane provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).

Fig. 64. Sarcophage représentant Séléné et Endymion provenant de Saint-Médard d'Eyrans, Paris, musée du Louvre (détail).

Fig. 65. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Elie emporté par le chariot de feu.

Fig. 66. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Résurrection des morts.

Fig. 67. Sarcophage, Copenhague, Glyptothèque NY Carlsberg.

Fig. 68. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Passage de la mer Rouge.

Fig. 69. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Nativité de Samson.

Fig. 70. Sarcophage provenant du Chiarone, Paris, musée du Louvre.

Fig. 71. Nicolas de Verdun, reliquaire, Tournai, cathédrale (détail).

Fig. 72. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Plaies d'Egypte.

Fig. 73. Sarcophage, Vatican, Palais du Belvédère.

Fig. 74. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Ascension.

Fig. 75. Tête provenant du palais archiépiscopal de Vienne.

Fig. 76. Sosokles, gemme à tête de Méduse, Londres, British Museum.

Fig. 77. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Ascension (détail).

Fig. 78. Camée représentant une tête d'un romain, Alnwick, château.

Fig. 79. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Entrée à Jérusalem.

Fig. 80. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Hommes à la grappe de raisin.

Fig. 81. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Jonas et la baleine.

Fig. 82. Ménologe de Basile II, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 280 et Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Samson portant les portes de Gaza (détail).

Fig. 83. Evangéliaire de Goslar, Goslar, hôtel-de-ville, fol. 45r°.

Fig. 84. Codex du prophète Isaïe, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 755, fol. 107r° et Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, les anges chez Abraham.

Fig. 85. Psautier de Paris, Paris, BnF, grec 139, fol. 419v°.

Fig. 86. *L'Echelle du Paradis*, Athos, Stauronikita, cod. gr. 50, fol. 126r°.

Fig. 87. Monreale, cathédrale, construction de l'arche de Noé (détail).

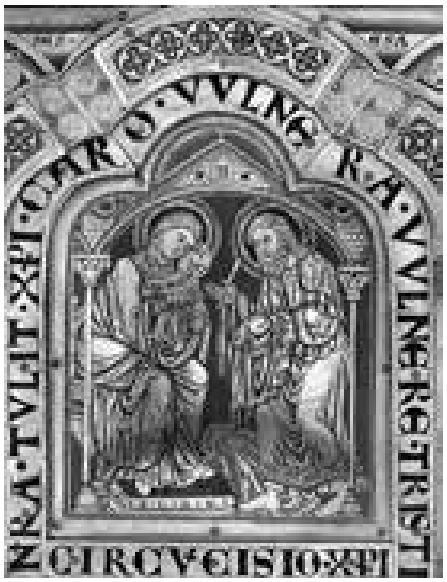

Fig. 88. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Circoncision du Christ.

Fig. 89. Ménologe de Basile II, Vatican, bibliothèque vaticane, Vat. gr. 1613, Circoncision.

Fig. 90. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Baptême du Christ.

Fig. 91. Statuette de Mars provenant de Reims, Paris, musée du Louvre.

Fig. 92. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Annonciation.

Fig. 93. Sarcophage provenant de Santa Maria Maggiore à Rome, Londres, British Museum.

Fig. 94. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Jean-Baptiste ; Gemme de Mars et Vénus, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale.

Fig. 95. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, Crucifixion.

Fig. 96. Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, le Christ aux limbes.

Fig. 97. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale.

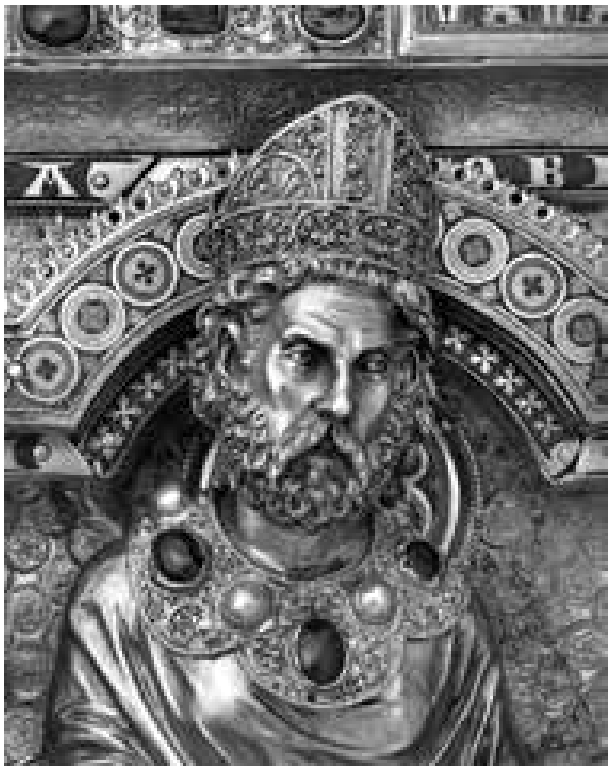

Fig. 98. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Aaron.

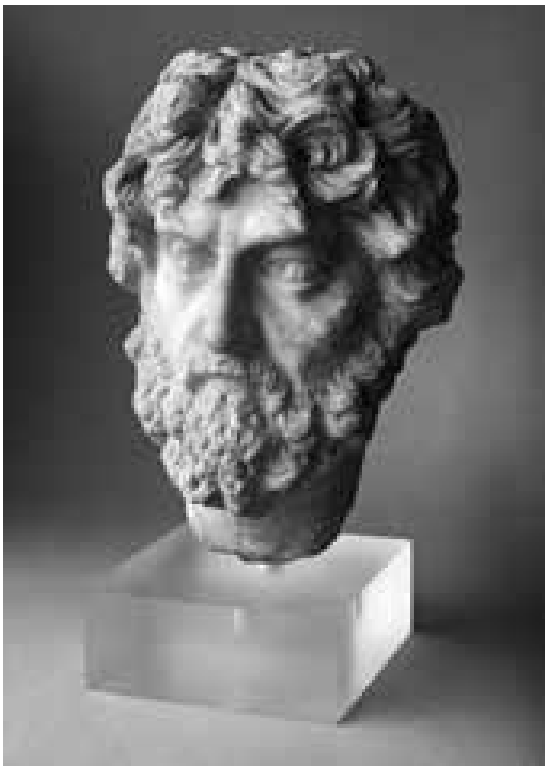

Fig. 99. Buste d'homme romain, Cologne, musée romain-germanique.

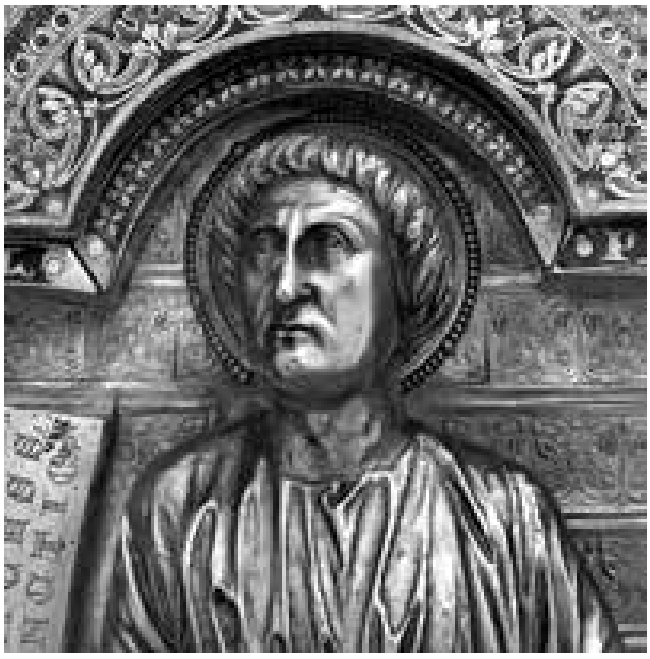

Fig. 100. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Daniel.

Fig. 101. Buste de Marc Aurèle, Avenches, musée romain.

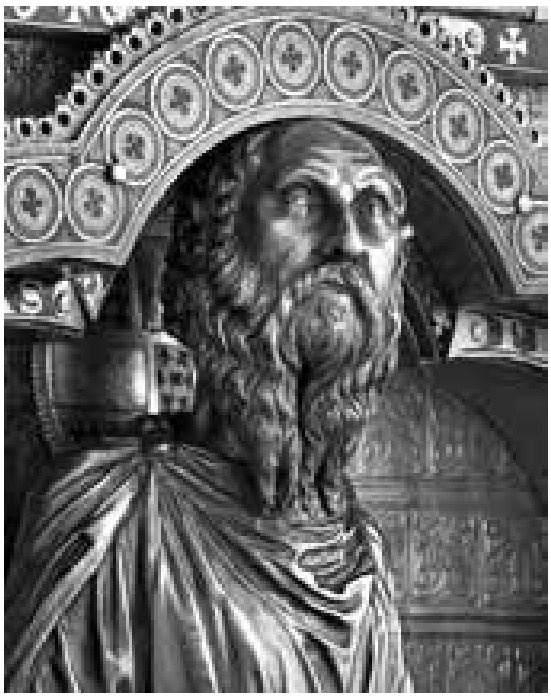

Fig. 102. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Abdias.

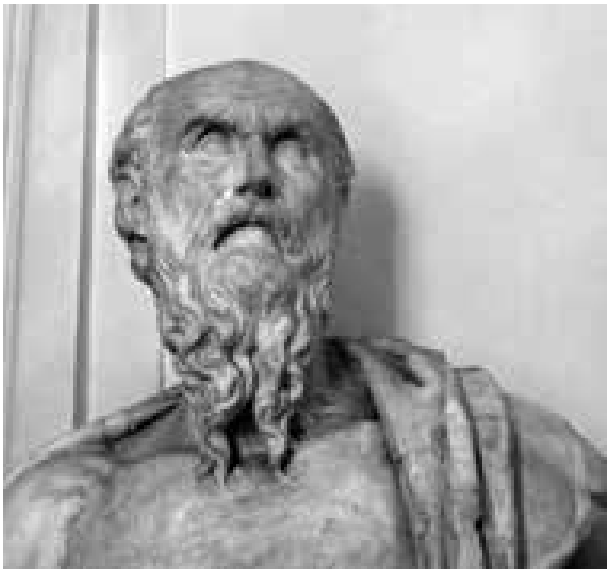

Fig. 103. Buste de Diogène, Rome, musée du Capitole.

Fig. 104. Buste de Diogène, Rome, musée du Capitole, vue de profil ; Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Abdias, vue de profil.

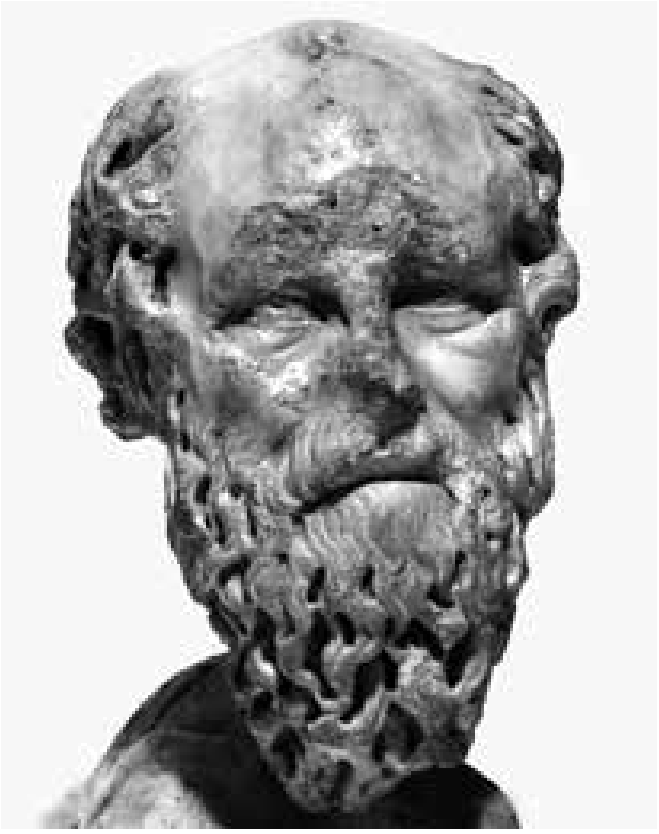

Fig. 105. Buste de Diogène, Aix-en-Provence, musée Granet.

Fig. 106. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Jonas.

Fig. 107. Buste de Vespasien, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.

Fig. 108. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon.

Fig. 109. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Ange.

Fig. 110. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Simon.

Fig. 111. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Barthélemy.

Fig. 112. Monument funéraire, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.

Fig. 113. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, 1205.

Fig. 114. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, 1205.

Fig. 115. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Fuite en Egypte, Joseph (détails).

Fig. 116. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Moïse.

Fig. 117. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Baptême, Jean-Baptiste (détail).

Fig. 118. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Annonciation.

Fig. 119. Statuette d'Isis, Paris, musée du Louvre.

Fig. 120. Nicolas de Verdun, châsse Notre-Dame, Tournai, trésor de la cathédrale, Baptême, ange (détail).

Fig. 121. Suppliante Barberini, Paris, musée du Louvre.

Fig. 122. Tête féminine, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 123. Moïse et un prophète, Oxford Ashmolean Museum.

Fig. 124. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, tympan, détail.

Fig. 125. Les quatre éléments, Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

Fig. 126. Tête en bronze, Bruxelles, musées royaux d'art et d'histoire.

Fig. 127. Tête en pierre, Bonne, Rheinisches Landesmuseum.

Fig. 128. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussure, détail.

Fig. 129. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussure, détail.

Fig. 130. Statuette de la Vierge, Fribourg-en-Brisgau, Université.

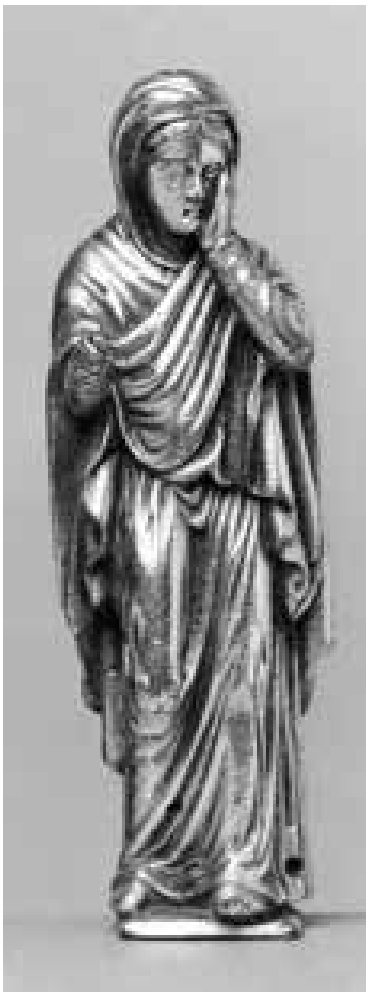

Fig. 131. Statuette de la Vierge, Baltimore, Walters Art Gallery.

Fig. 132. Statuette de Junon, Vienne, Kunsthistorischesmuseum.

Fig. 133. Hugo d'Oignies, Plat de l'Evangéliaire d'Oignies, Namur, Trésor d'Oignies, Christ en Majesté (détail).

Fig. 134. Hugo d'Oignies, Phylactère de saint Hubert, revers, Namur, Trésor d'Oignies.

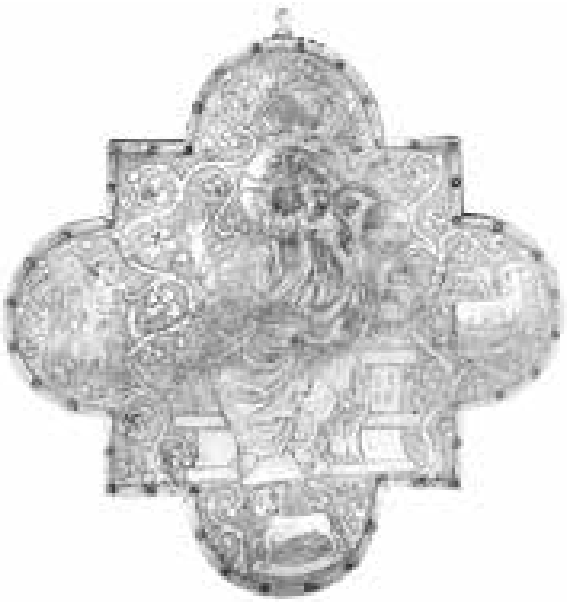

Fig. 135. Hugo d'Oignies, Second phylactère de saint André, revers, Namur, Trésor d'Oignies.

Fig. 136. Hugo d'Oignies, Phylactère de saint Martin, revers, Namur, Trésor d'Oignies.

Fig. 137. Hugo d'Oignies, Phylactère de sainte Marguerite, revers, Namur, Trésor d'Oignies.

Fig. 138. Bras reliquaire de Charlemagne, Paris, musée du Louvre.

Fig. 139. Coupe baptismale de Frédéric Barberousse, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Fig. 140. Plaques de la couronne de lumière, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.

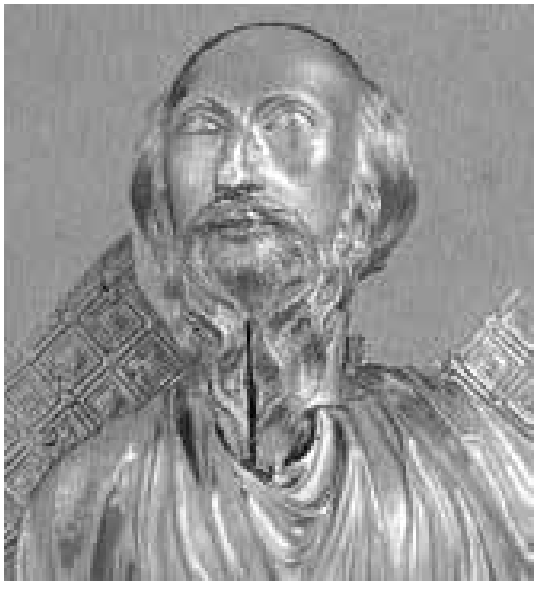

Fig. 141. Châsse de Charlemagne, Aix-la-Chapelle, chœur de la cathédrale, Paul (détail).

Fig. 142. Aquamanile en forme de buste, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.

Fig. 143. Tombe de Caius Deccius, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale.

Fig. 144. Fragment de statue, anciennement musée de Toulouse, perdu.

Fig. 145. Sarcophage de saint Juste, disparu.

Fig. 146. Mozac, abbaye, chapiteau, Jonas jeté à la baleine.

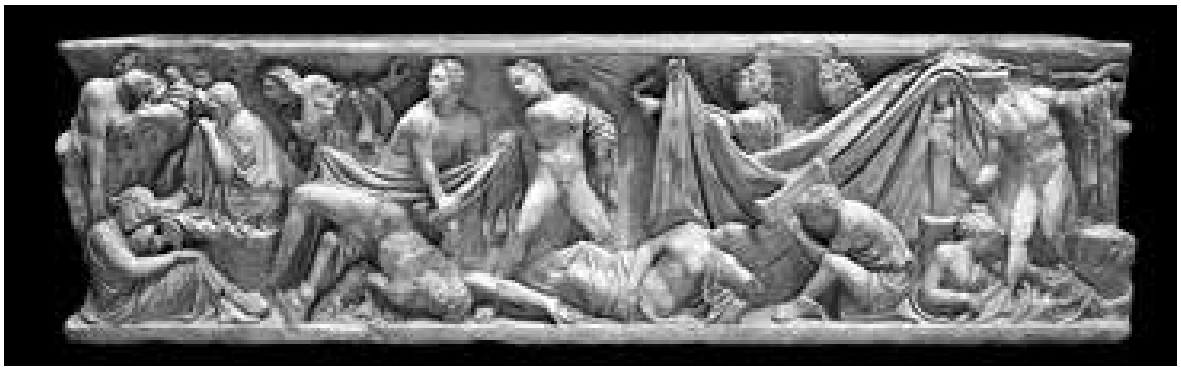

Fig. 147. Sarcophage provenant de Husillos, Madrid, musée archéologique.

Fig. 148. Jaca, cathédrale San Pedro, chapiteau.

Fig. 149. Benedetto Antelami, Déposition de la Croix, cathédrale de Parme, bras sud du transept, 1178.

Fig. 150. Benedetto Antelami, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central, Ezéchiel.

Fig. 151. Benedetto Antelami, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central, David.

Fig. 152. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, mois de février.

Fig. 153. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, portail nord, archange.

Fig. 154. Benedetto Antelami, Parme, baptistère, portail nord, archange (détail).

Fig. 155. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail de droite, tympan.

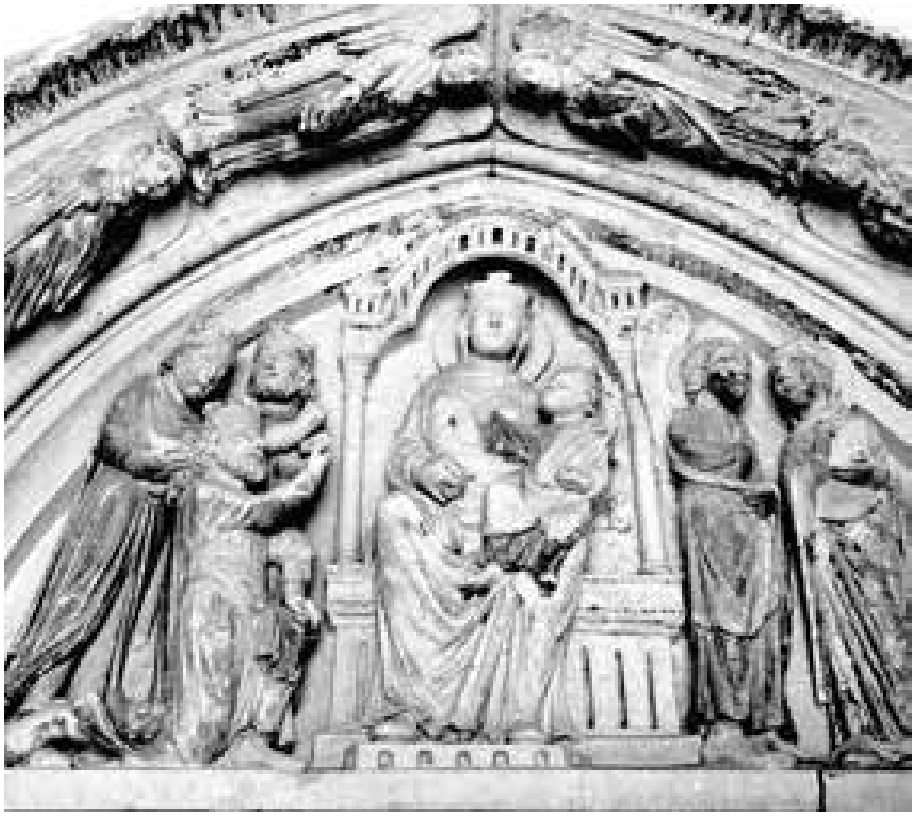

Fig. 156. Germigny-l'Exempt, église paroissiale, tympan.

Fig. 157. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussures, prophète.

Fig. 158. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, voussures, élu.

Fig. 159. Reims, Saint-Remi, nef, console, Daniel.

Fig. 160. Reims, Saint-Remi, nef, console, Jérémie.

Fig. 161. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, voussures, élu.

Fig. 162. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, voussures, prophète.

Fig. 163. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, Annonciation, plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 164. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, Sibylle.

Fig. 165. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, *Idolatria* et *Fides*.

Fig. 166. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, voussures, nouvelle Eve.

Fig. 167. Reims, Saint-Remi, nef, console, Moïse.

Fig. 168. Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon.

Fig. 169. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Paul.

Fig. 170. Reims, Saint-Remi, nef, console, Ezéchiel.

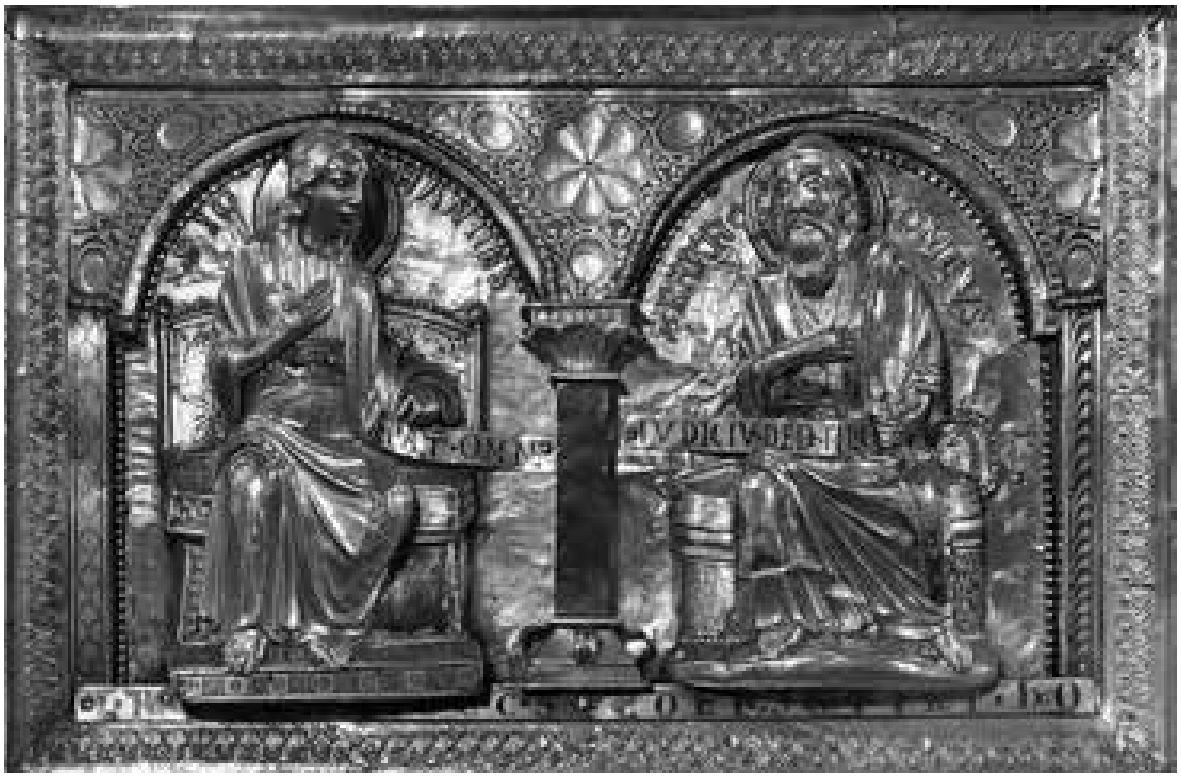

Fig. 171. Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Jean et Barthélemy.

Fig. 172. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale.

Fig. 173. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale, détail, saint Thomas.

Fig. 174. Châsse de saint Héribert, Cologne, trésor de la cathédrale, détail, saint Jacques.

Fig. 175. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, l'Arithmétique.

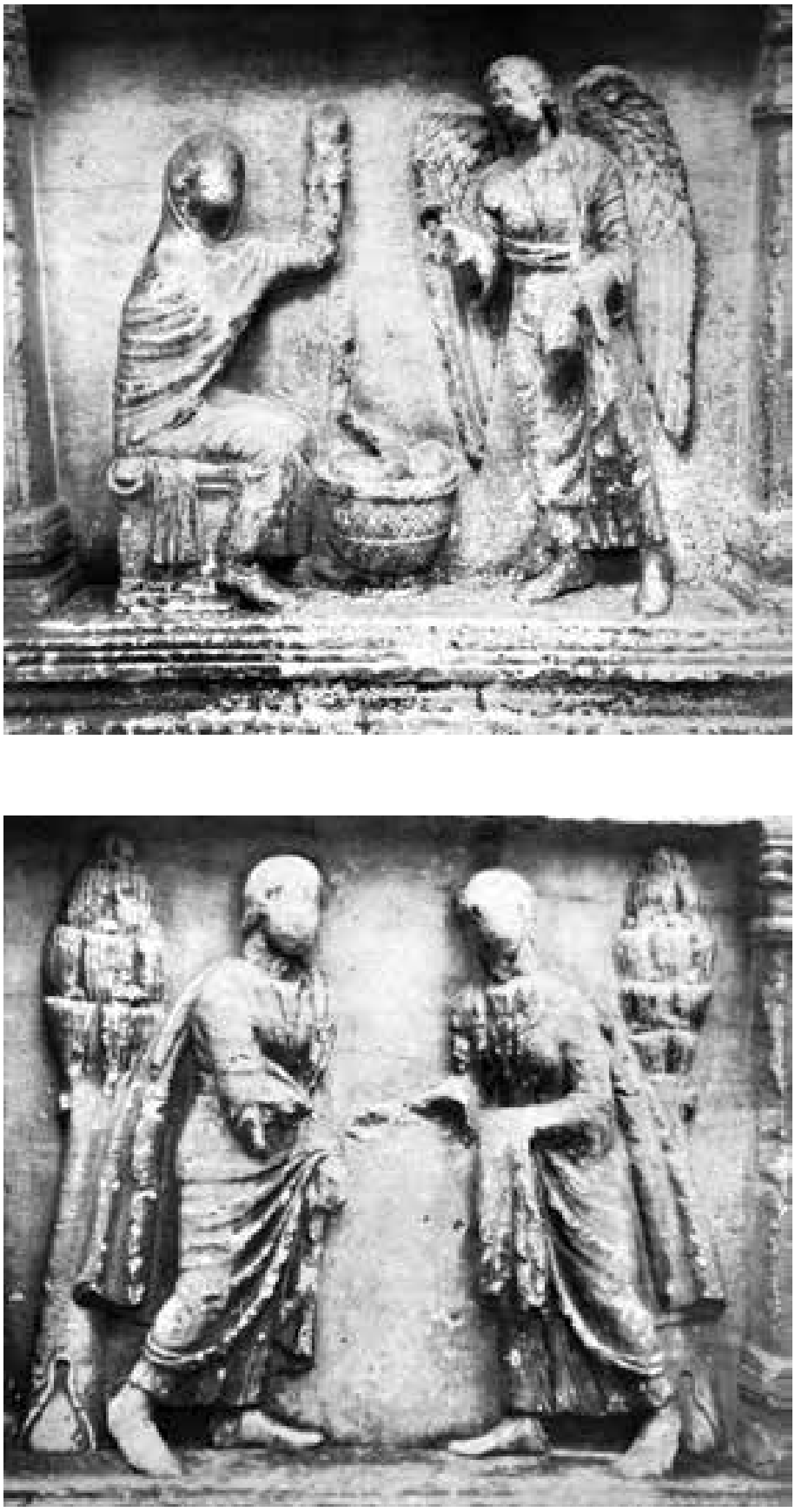

Fig. 176. Sarcophage de la famille Pignati, Ravenne.

Fig. 177. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, Vertu avec tête ajoutée, 1974 (d'après Irene Plein, *Die frühgothische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster, Thema Verlag, 2005).

Fig. 178. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, la Dialectique.

Fig. 179. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, la Musique.

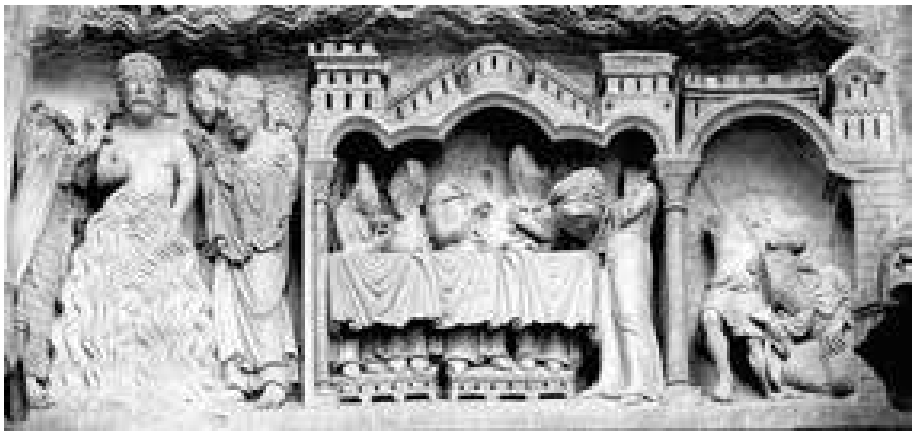

Fig. 180. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, tympan (détail).

Fig. 181. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, vierge folle.

Fig. 182. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, vierge sage.

Fig. 183. Fragment de statue, Vienne, musée archéologique.

Fig. 184. Statue, Arles, musée lapidaire.

Fig. 185. Danseuse, bronze, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale.

Fig. 186. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, tympan (détail), Salomé.

Fig. 187. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, détail.

Fig. 188. Pierre tombale, Sens, musée municipal.

Fig. 189. Divinité assise, Sens, musée municipal.

Fig. 190. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail central, soubassements, détails, figures des arts libéraux.

Fig. 191. Sens, cathédrale Saint-Etienne, portail Saint-Jean-Baptiste, voussures, rêve de Pépin.

Fig. 192. Stèle, Sens, musée.

Fig. 193. Relief d'Ulysse et Calchas, Sens, musée municipal.

Fig. 194. Tête provenant de la cathédrale, Sens, musée municipal.

Fig. 195. Frise, provenant des thermes, Sens, musée municipal.

Fig. 196. Vasque, basilique Saint-Denis, musée lapidaire.

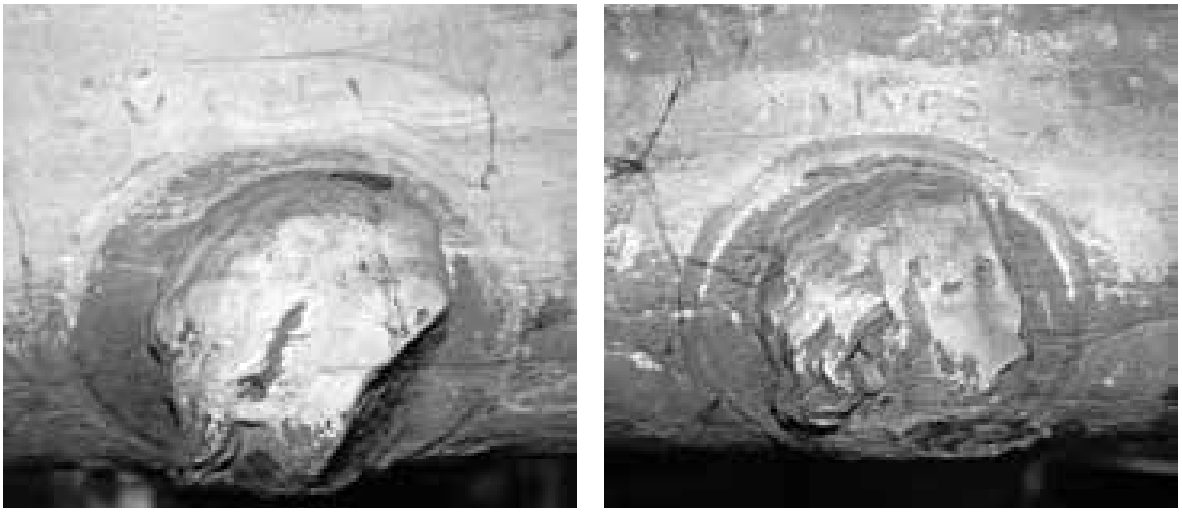

Fig. 197. Vasque, basilique Saint-Denis, musée lapidaire (détails).

Fig. 198. Autel de Gabies, Paris, musée du Louvre.

Fig. 199. Braine, Saint-Yved, portail de la façade occidentale, voussures (détail).

Fig. 200. Braine, Saint-Yved, façade occidentale, tympan, Couronnement de la Vierge.

Fig. 201. Braine, Saint-Yved, façade occidentale, linteau, Dormition (détail).

Fig. 202. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail est, ébrasement de droite, Visitation.

Fig. 203. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail ouest, ébrasement de gauche, Balaam, la reine de Saba, Salomon.

Fig. 204. Chartres, cathédrale Notre-Dame, transept nord, voussures, arbre de Jessé (détail).

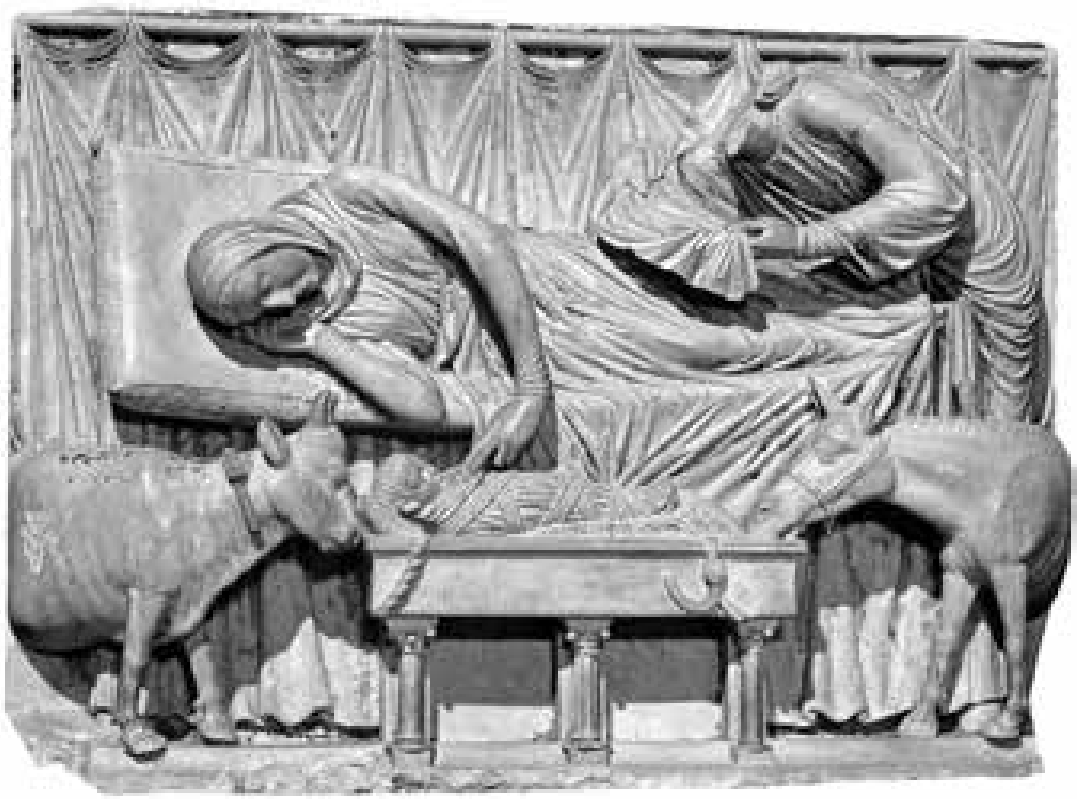

Fig. 205. Fragment du jubé, Nativité, Chartres, cathédrale Notre-Dame.

Fig. 206. Fragment du jubé, tête de roi, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art.

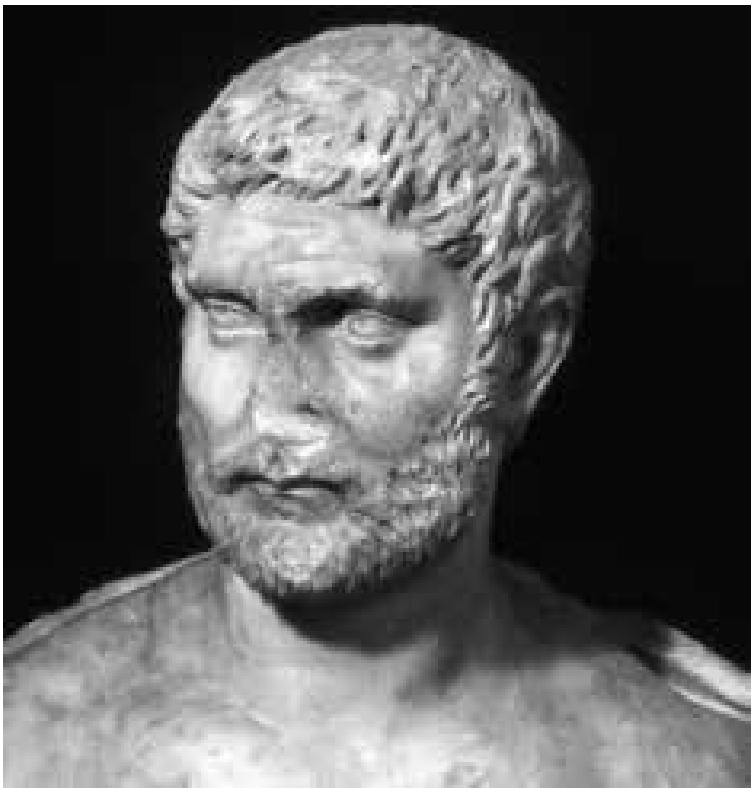

Fig. 207. Buste, Toulouse, musée Saint-Raymond.

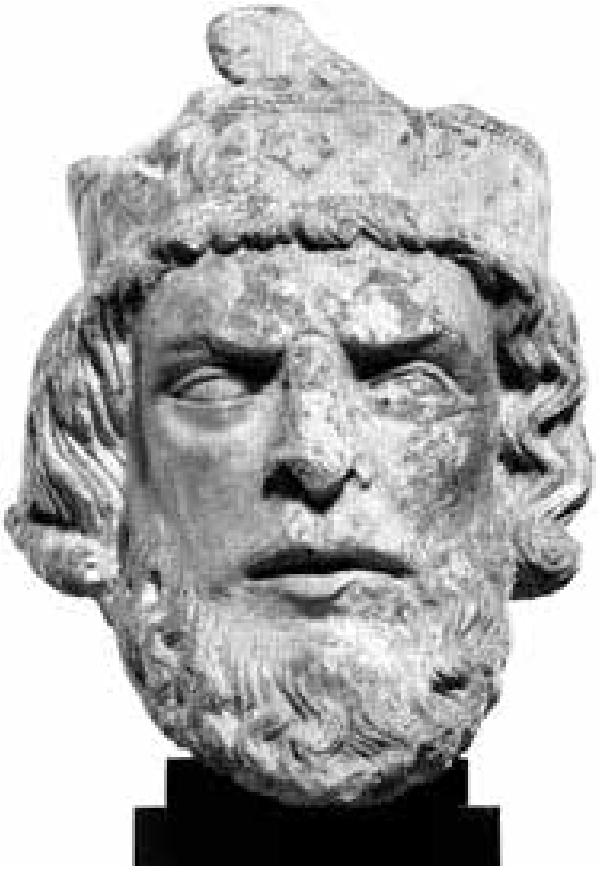

Fig. 208. Fragment du jubé de la cathédrale de Chartres, tête d'Hérode, collection privée.

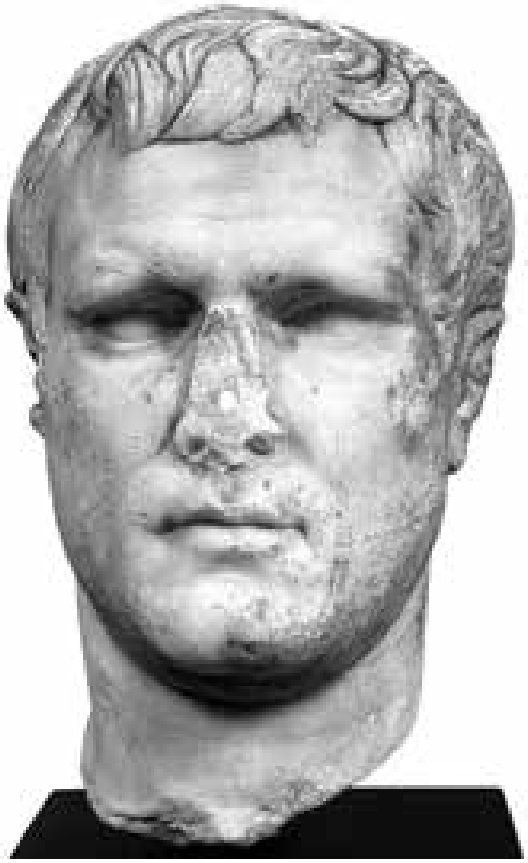

Fig. 209. Agrippa, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 210. Fragment d'un pilastre, Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 13902.

Fig. 211. Colonne, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, inv. 64.731.1.

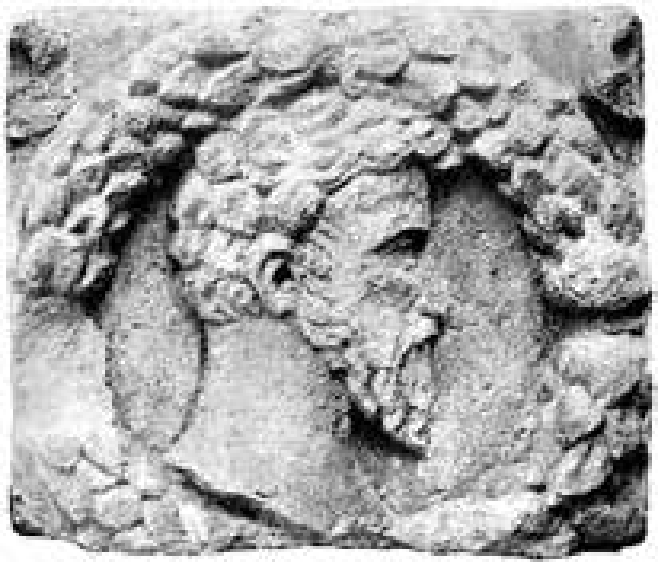

Fig. 212. Fragment de bas-relief, Chalon-sur-Saône, église Saint-Vincent, cloître.

Fig. 213. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, contrefort, relief de Job.

Fig. 214. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassement (détail).

Fig. 215. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassement.

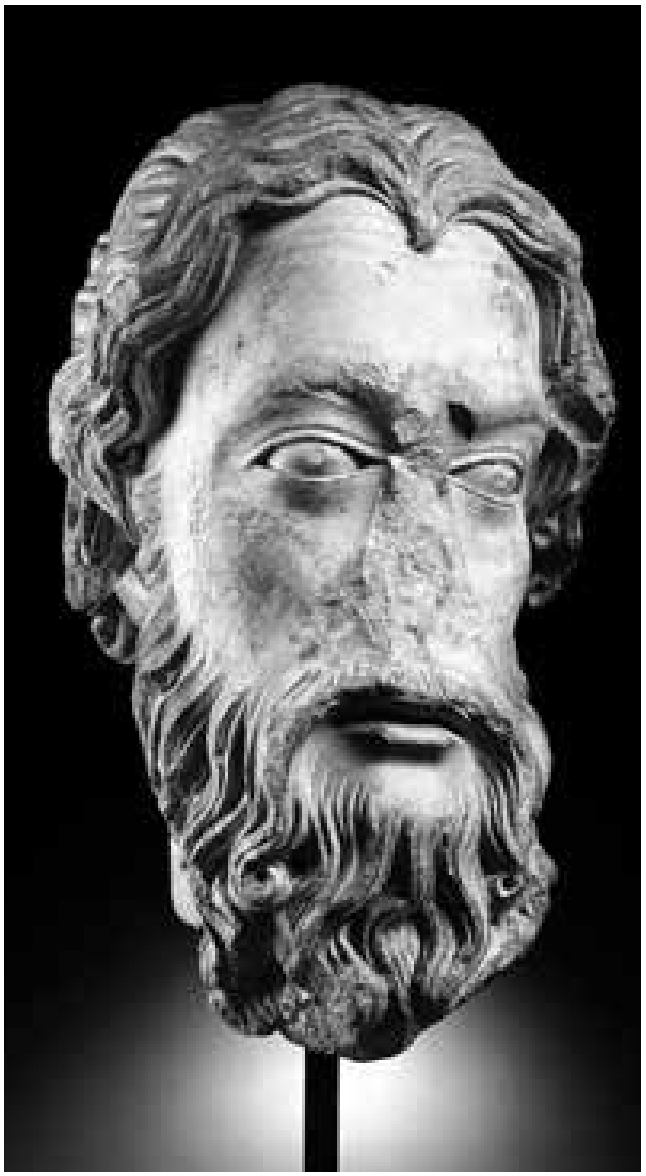

Fig. 216. Tête d'apôtre provenant de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, Chicago, Art Institute.

Fig. 217. Statue d'apôtre acéphale provenant de la façade occidentale de la cathédrale de Paris, Paris, musée Carnavalet.

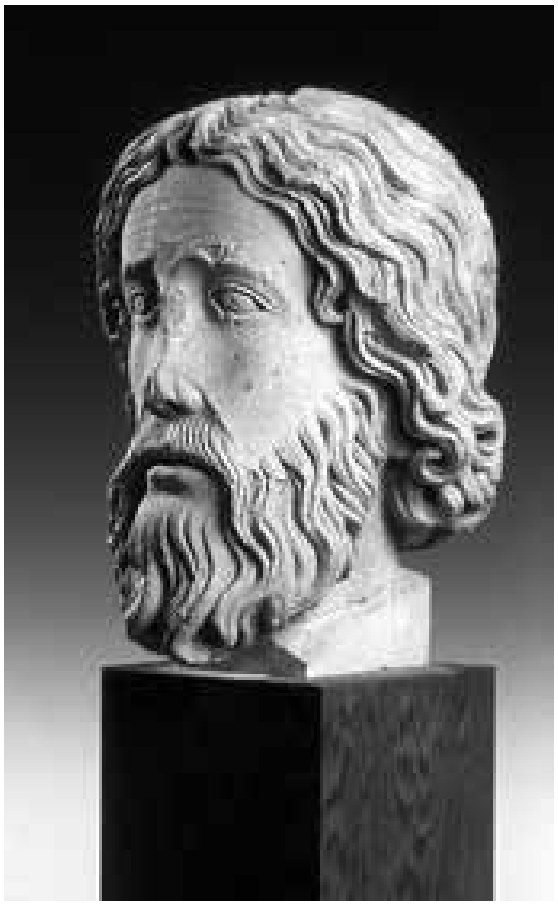

Fig. 218. Tête d'apôtre provenant des ébrasements du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Sens, Sens, musée municipal.

Fig. 219. Tête d'apôtre ou d'ange, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

Fig. 220. Fragment de statue, Fréjus, musée.

Fig. 221. Statue féminine, Olympie, musée archéologique.

Fig. 222. Athènes, Parthénon, métope nord n° 32, Athéna et Héra.

Fig. 223. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, trumeau, Beau-Dieu.

Fig. 224. Statue de Mausole du monument funéraire d'Halicarnasse, Londres, British Museum.

Fig. 225. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de gauche, prophète Melchisédech (photo de 1941).

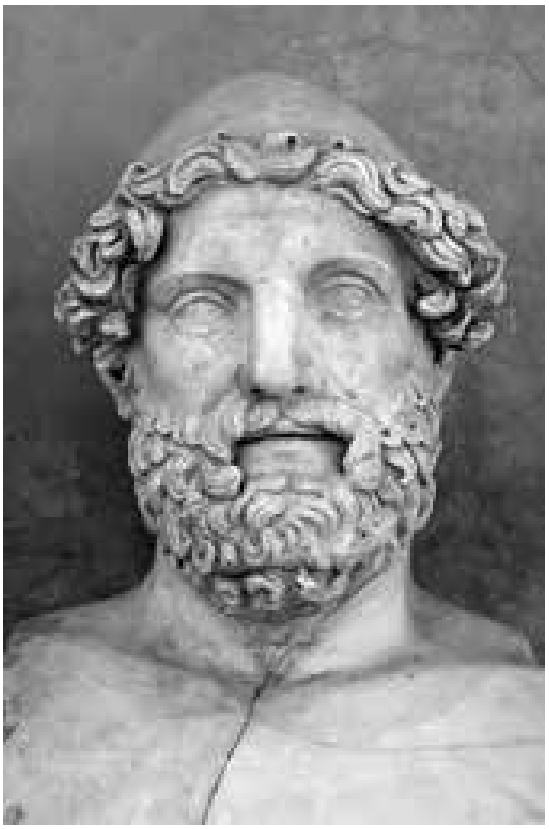

Fig. 226. Copie romaine du buste du temple d'Héphaïstos d'Athènes, Vatican, musée Chiaramonti.

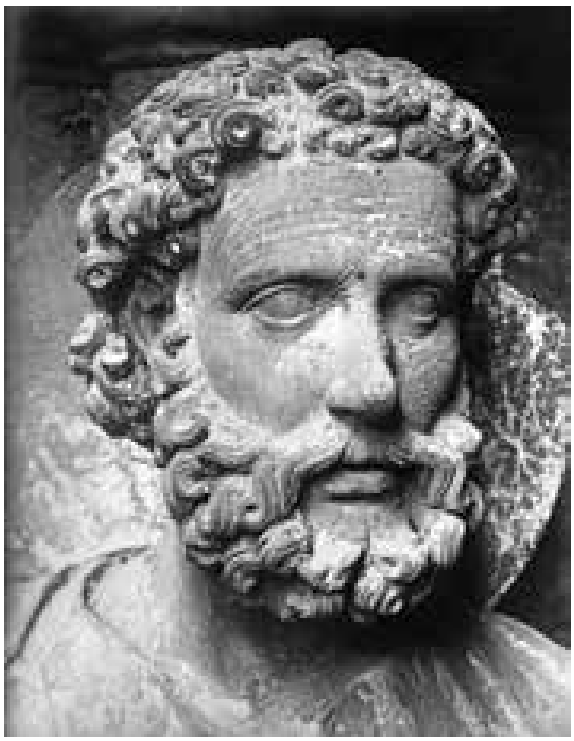

Fig. 227. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, ébrasement de droite, Pierre (détail).

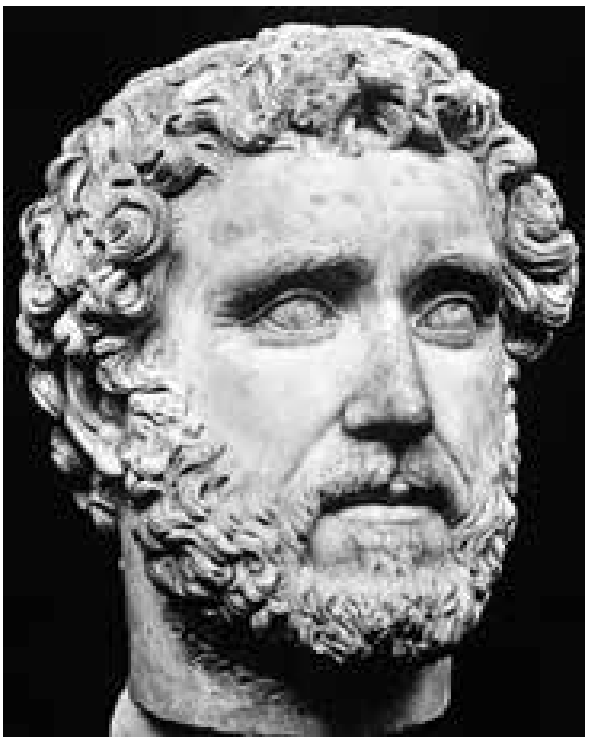

Fig. 228. Antonin le Pieu, Rome, musée national.

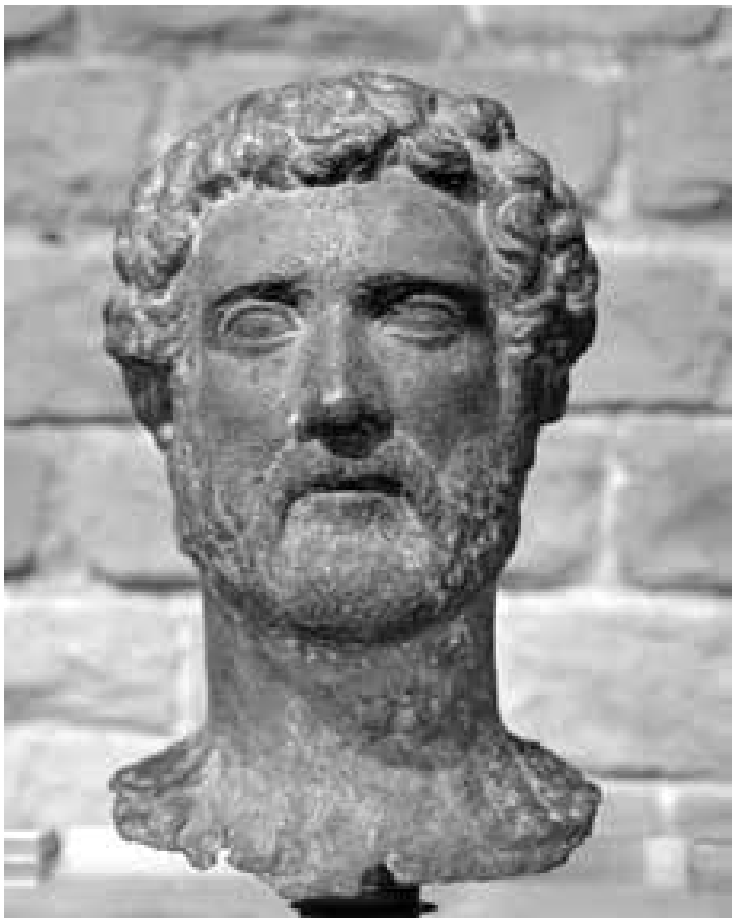

Fig. 229. Antonin le Pieu, bronze, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 230. Tête, Paris, musée Rodin.

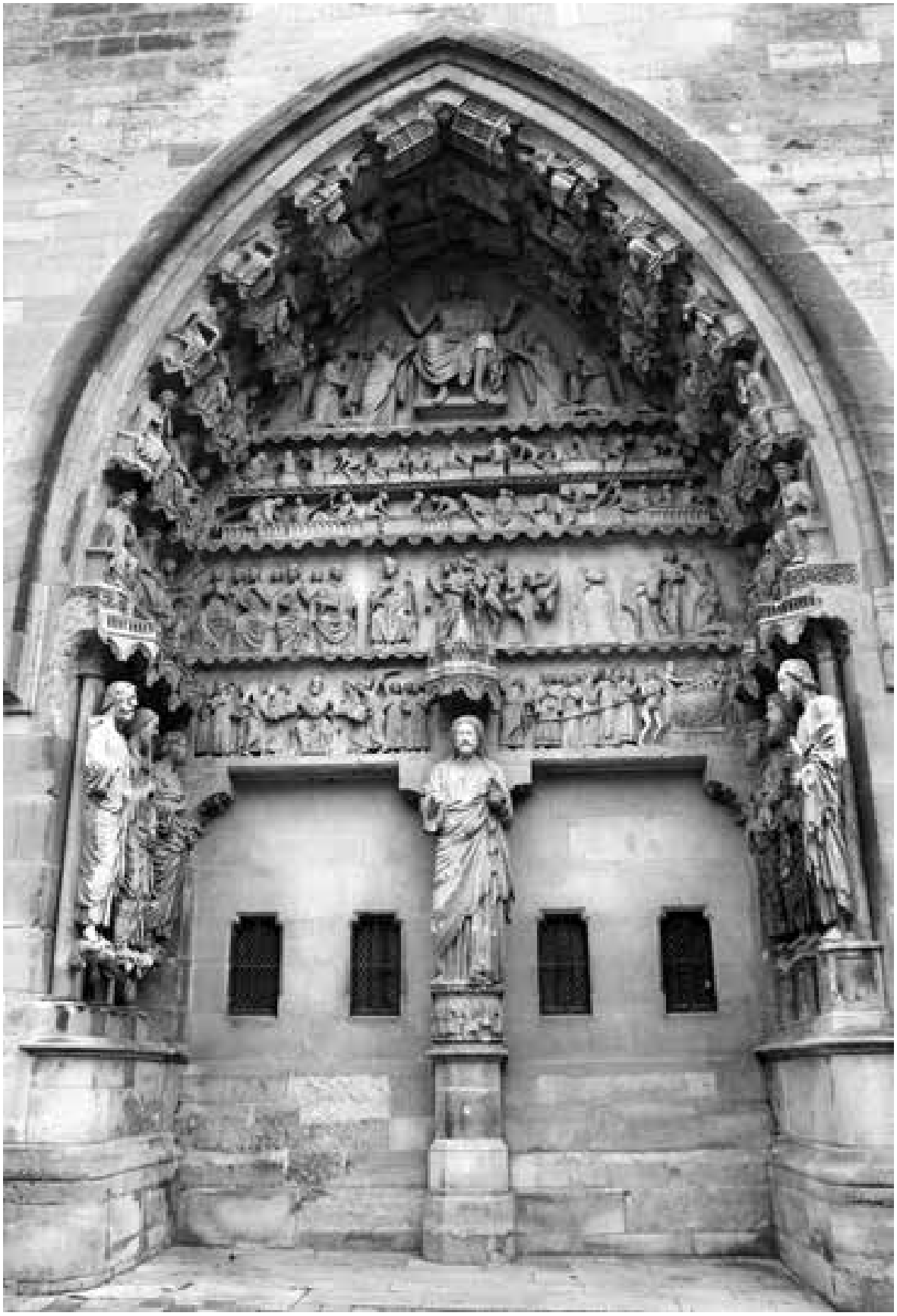

Fig. 231. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, tympan, Jugement dernier.

Fig. 232. Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche dit du Jugement dernier, tympan (détail).

Fig. 233. *Venus pudica*, Fribourg, musée d'art et d'histoire.

Fig. 234. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation.

Fig. 235. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation, Vierge (détail).

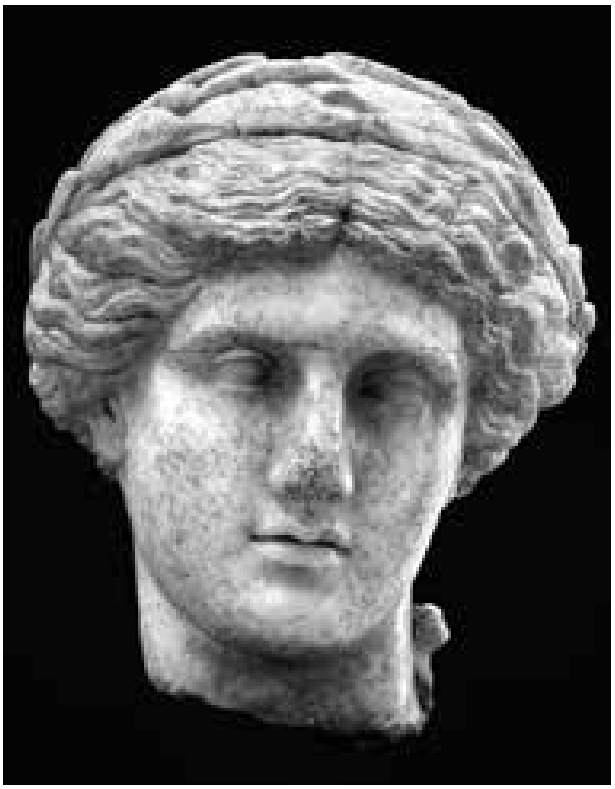

Fig. 236. Apollon, Vaison-la-Romaine, musée archéologique.

Fig. 237. Reims, cathédrale Notre-Dame, chevet, ange à l'encensoir.

Fig. 238. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, Visitation, Elisabeth (détail).

Fig. 239. Tête d'homme, Athènes, musée national archéologique.

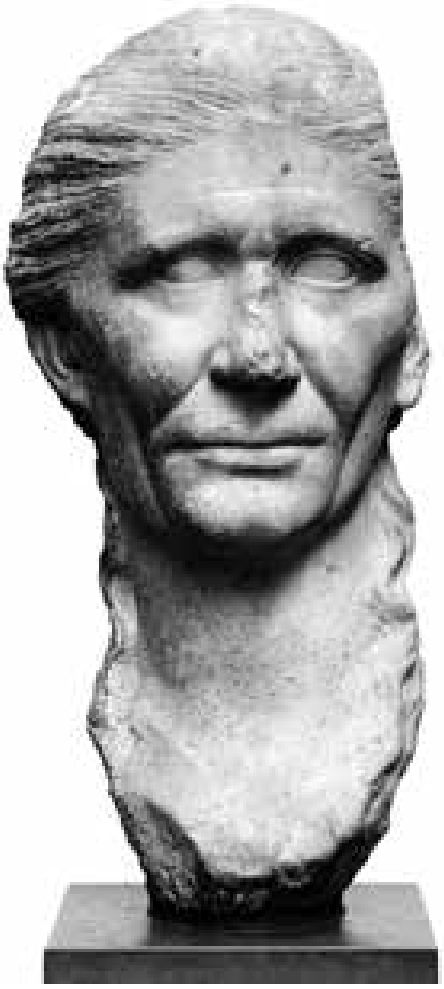

Fig. 240. Tête de femme âgée, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 241. Tête de vieille femme ivre, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 242. Buste féminin, Athènes, musée national archéologique.

Fig. 243. Femme acéphale, Rome, musée des Thermes.

Fig. 244. Athéna, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 245. Relief représentant une amazonomachie, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 246. Vulcain, terre cuite, localisation inconnue.

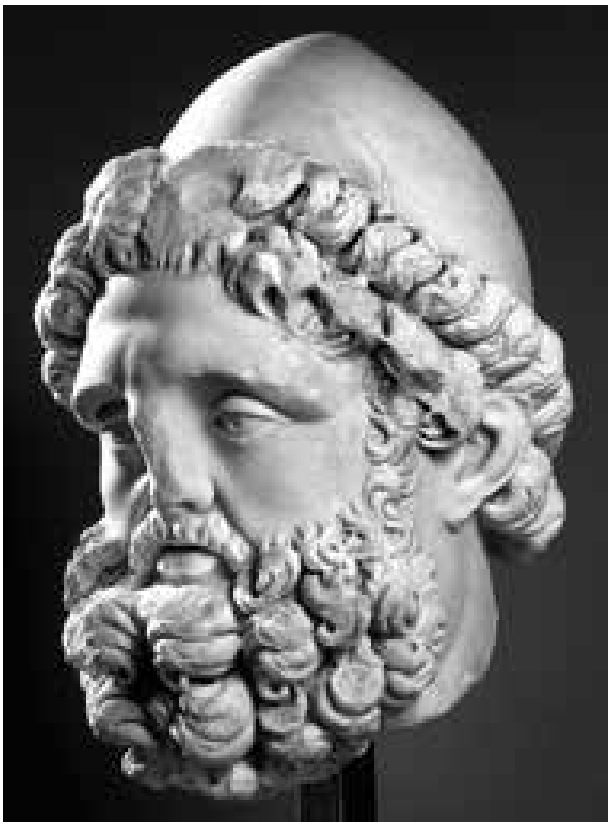

Fig. 247. Vulcain, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 248. Reims, cathédrale Notre-Dame, tour nord-est, roi dit « Philippe Auguste » (photo de 1941).

Fig. 249. Reims, cathédrale Notre-Dame, voussure de la rose sud.

Fig. 250. Figurine, bronze, Paris, musée du Louvre.

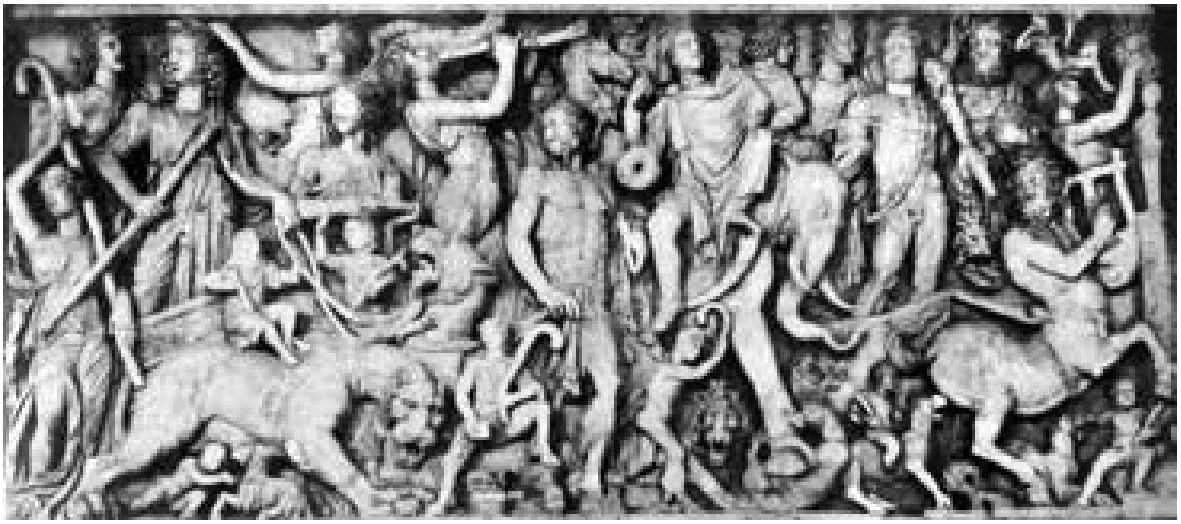

Fig. 251. Sarcophage du triomphe de Bacchus, Bedfordshire, abbaye de Woburn.

Fig. 252. Agrippa, Paris, musée du Louvre (profil).

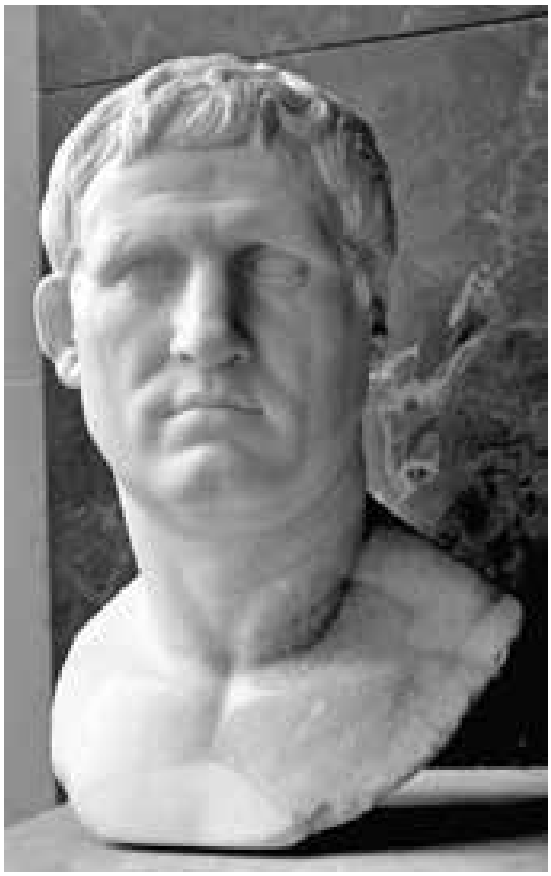

Fig. 253. Agrippa, Paris, musée du Louvre (face).

Fig. 254. Reims, cathédrale Notre-Dame, bras sud du transept, console.

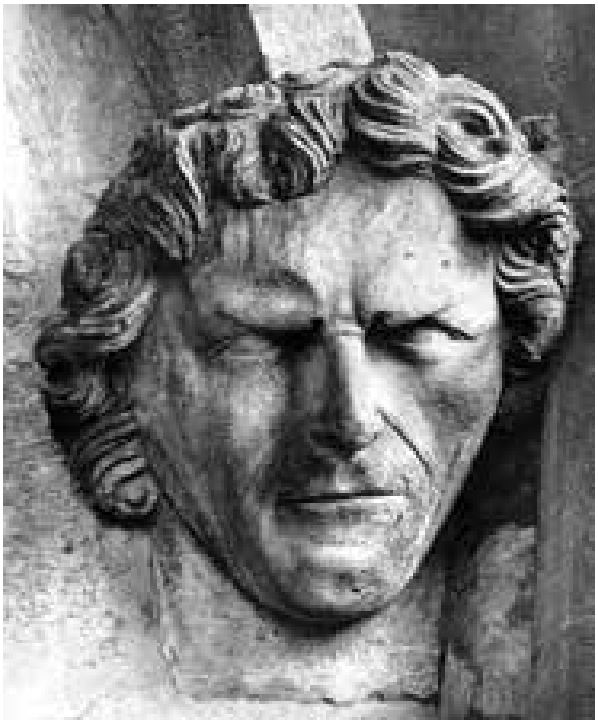

Fig. 255. Reims, cathédrale Notre-Dame, chœur, console.

Fig. 256. Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, pilier nord, spectateur au nez aquilin.

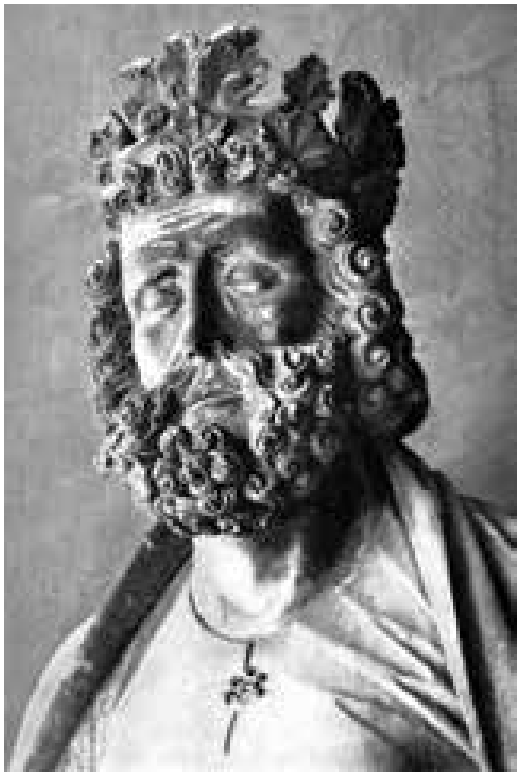

Fig. 257. Reims, cathédrale Notre-Dame, rose sud, contrefort gauche, roi.

Fig. 258. Reims, cathédrale Notre-Dame, écoinçon, homme de profil.

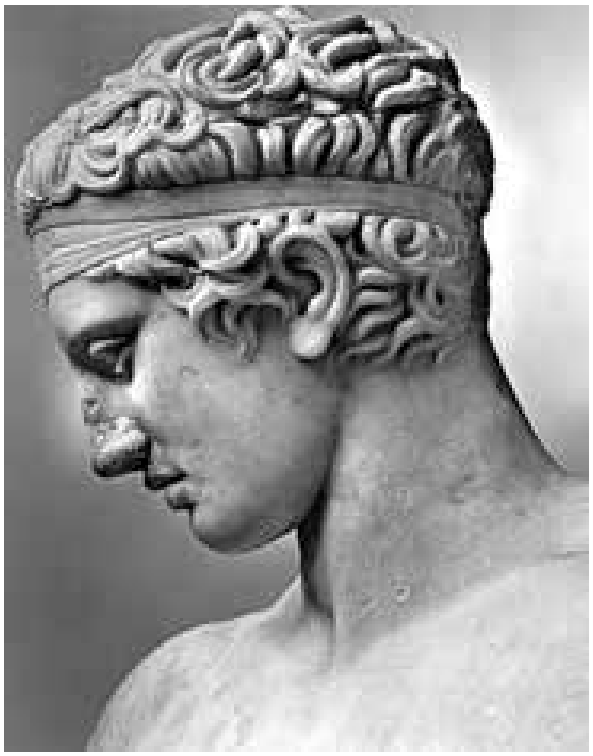

Fig. 259. Copie du Diadumène de Polyclète, Athènes, musée national archéologique.

Fig. 260. Réplique du Diadumène, Londres, British Museum.

Fig. 261. Reims, cathédrale Notre-Dame, rose sud, Eglise.

Fig. 262. Reims, Synagogue provenant de la rose sud de la cathédrale, dépôt lapidaire.

Fig. 263. Tombe de Clément II, Bamberg, cathédrale, transept nord.

Fig. 264. Tombe de Clément II, Bamberg, cathédrale, transept nord (détail).

Fig. 265. Statue féminine provenant du jubé, Freiberg, cathédrale.

Fig. 266. Statue féminine, Winchester, cathédrale.

Fig. 267. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur.

Fig. 268. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Christ.

Fig. 269. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Jean.

Fig. 270. Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur, Philippe.

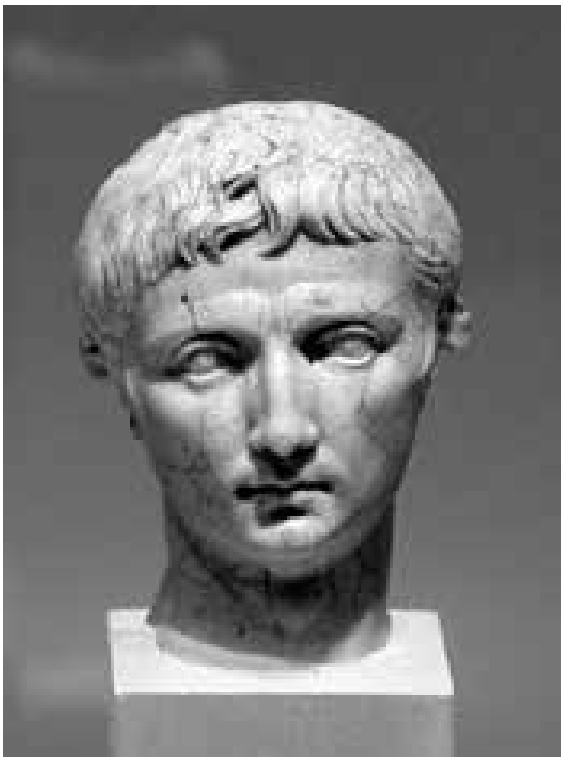

Fig. 271. Auguste, verre, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 272. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur.

Fig. 273. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur, Vierge et Pierre.

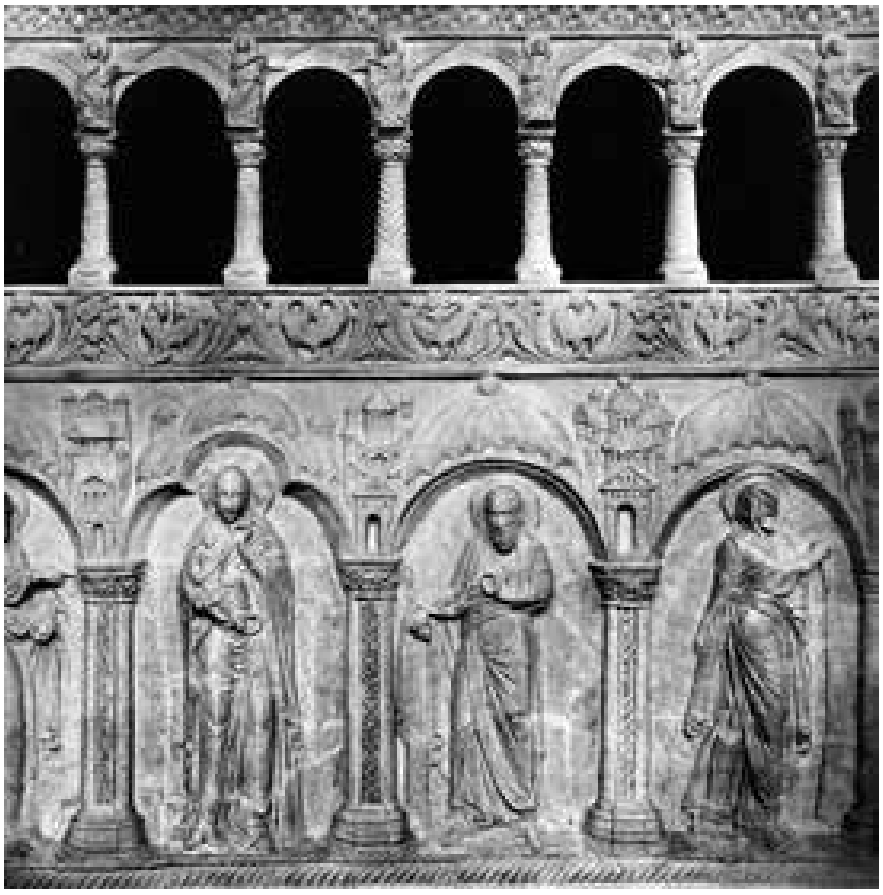

Fig. 274. Hildesheim, église Saint-Michel, clôture du chœur, Paul.

Fig. 275. Chaire de l'évêque Maximien, Ravenne, cathédrale.

Fig. 276. Vaticanus Chisianus,Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 56v°, Sophonie.

Fig. 277. Vaticanus Chisianus,Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 41v°, Michée.

Fig. 278. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 51v°, Habakuk.

Fig. 279. Vaticanus Chisianus, Vatican, Bibliothèque apostolique vaticane, R.VIII, 54, fol. 61v°, Aggée.

Fig. 280. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).

Fig. 281. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).

Fig. 282. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).

Fig. 283. Bamberg, cathédrale, clôture du chœur (détail).

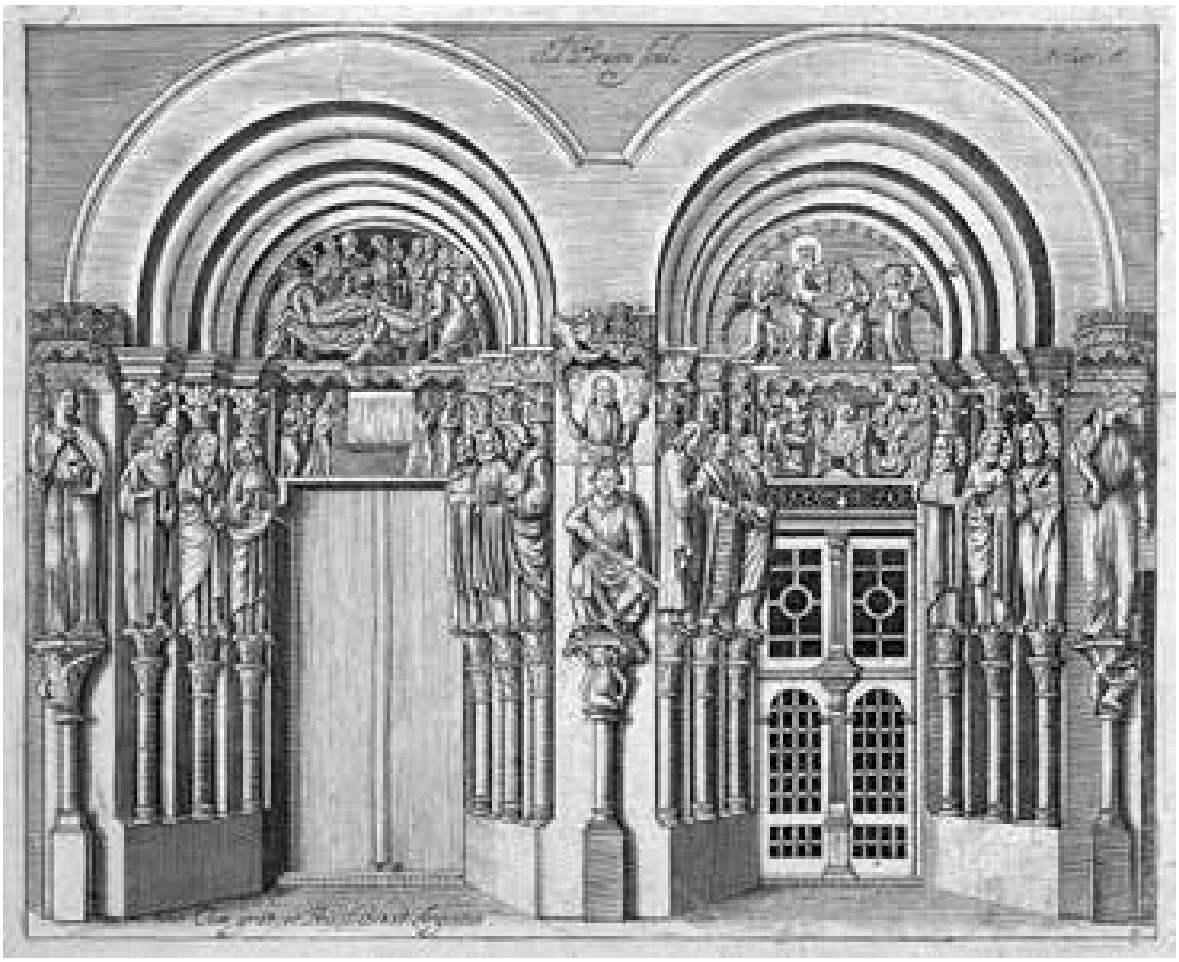

Fig. 284. Isaac Brun, gravure, 1617, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Fig. 285. Eglise, provient du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Fig. 286. Synagogue, provient du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Fig. 287. Synagogue (inversée), dessin de Daniel Thurre d'après un détail de la châsse de l'abbé Nantelme, trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune.

Fig. 288. Chartres, cathédrale Notre-Dame, porche nord.

Fig. 289. Fortune, Lyon, musée gallo-romain.

Fig. 290. Déesse Hygie, Rouen, musée départemental des Antiquités.

Fig. 291. Réplique de l'Athéna de Myrone, trouvée à Chiragan, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Fig. 292. Sosikles, Amazone blessée, Rome, musée du Capitole.

Fig. 293. Strasbourg, cathédrale, transept sud, tympan, Couronnement de la Vierge.

Fig. 294. Strasbourg, cathédrale, transept sud, tympan, Dormition.

Fig. 295. Sarcophage, détail des Amazones, Rome, musée du Capitole.

Fig. 296. Psautier de Paris, Paris, BnF, grec 139, fol. 419v° (détail).

Fig. 297. Chapiteau, Nîmes, musée lapidaire.

Fig. 298. Jean d'Orléans, Parement de Narbonne, Paris, musée du Louvre.

Fig. 299. Crucifixion, vers 1400, Fribourg-en-Brisgau, musée des Augustins.

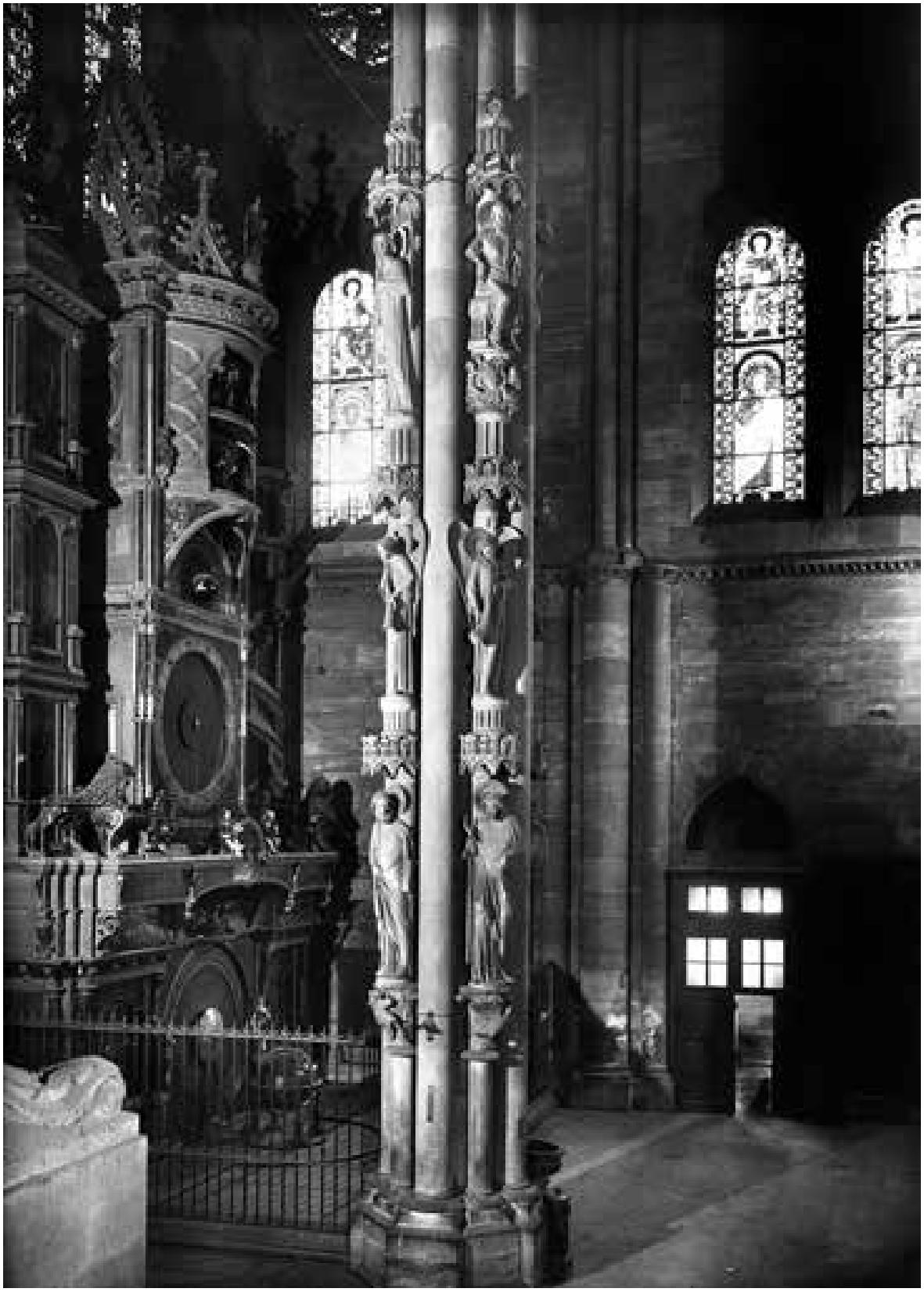

Fig. 300. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept.

Fig. 301. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).

Fig. 302. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).

Fig. 303. Athlète, Sens, musée municipal.

Fig. 304. Fragment d'un athlète, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.

Fig. 305. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).

Fig. 306. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept, le Christ.

Fig. 307. Jupiter assis, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 308. Colonne, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 309. Colonne, Cologne, musée romain-germanique.

Fig. 310. *Hortus deliciarum*, BnF, Cabinet des Estampes, Calque Bastard, Ad. 144a, fol. 74, Couronnement de l'Eglise par le Christ.

Fig. 311. Pilier du Jugement dernier, Strasbourg, cathédrale, bras sud du transept (détail).

Fig. 312. Evangéliaire de Spire, Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Bruchsal, 1, fol. 31r°.

Fig. 313. Jean (détail) provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.

Fig. 314. Buste d'Ammon retrouvé à Bagnols, Avignon, musée Calvet.

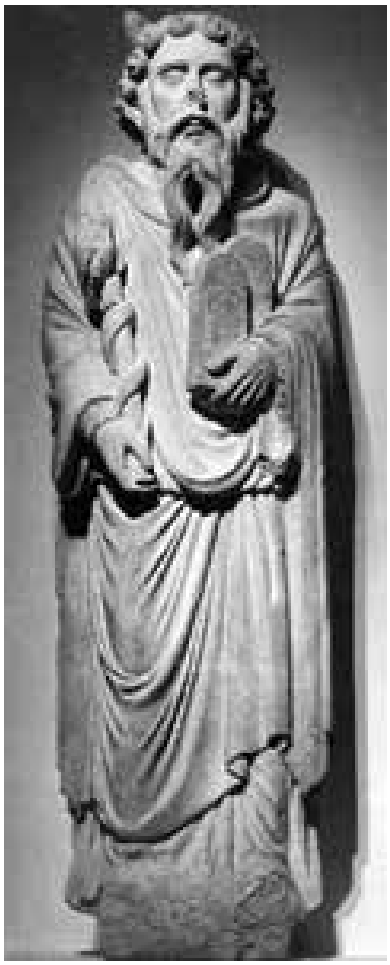

Fig. 315. Moïse provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.

Fig. 316. Fragment de statue, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.

Fig. 317. Wells, cathédrale, façade occidentale, Couronnement de la Vierge.

Fig. 318. Wells, cathédrale, transept sud, intérieur, chapiteau, *Spinario*.

Fig. 319. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 15r°.

Fig. 320. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 321. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, Nativité, plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 322. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 34r°, Dormition.

Fig. 323. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 324. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 18v°, Fuite en Egypte.

Fig. 325. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail sud, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 326. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 29r°.

Fig. 327. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 10v°, Anges chez Abraham.

Fig. 328. Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, linteau, (détail), plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Fig. 329. Laon, cathédrale Notre-Dame, vitrail, Fuite en Egypte.

Fig. 330. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 33r°, Jugement dernier.

Fig. 331. Médaille de Magnence, Londres, British Museum et Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 25r°, Arrestation du Christ (détail).

Fig. 332. Daphni, monastère, mosaïque, Ange de l'Annonciation.

Fig. 333. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 16v°, Annonce aux bergers.

Fig. 334. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, trois Hébreux dans la fournaise.

Fig. 335. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, Daniel dans la fosse aux lions.

Fig. 336. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, *Traditio legis*.

Fig. 337. Reliquaire de Nea Herakleia, Thessalonique, musée archéologique, Moïse et les tables de la loi.

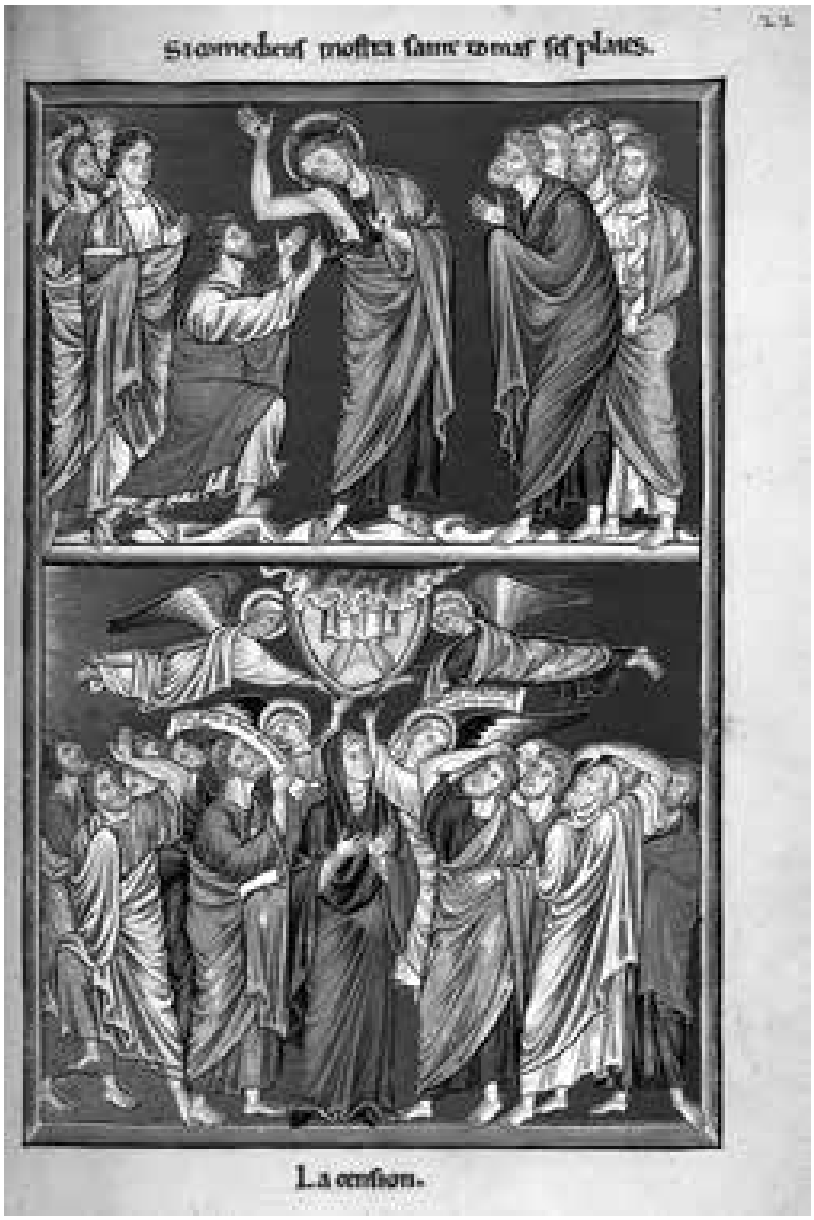

Fig. 338. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 31r°.

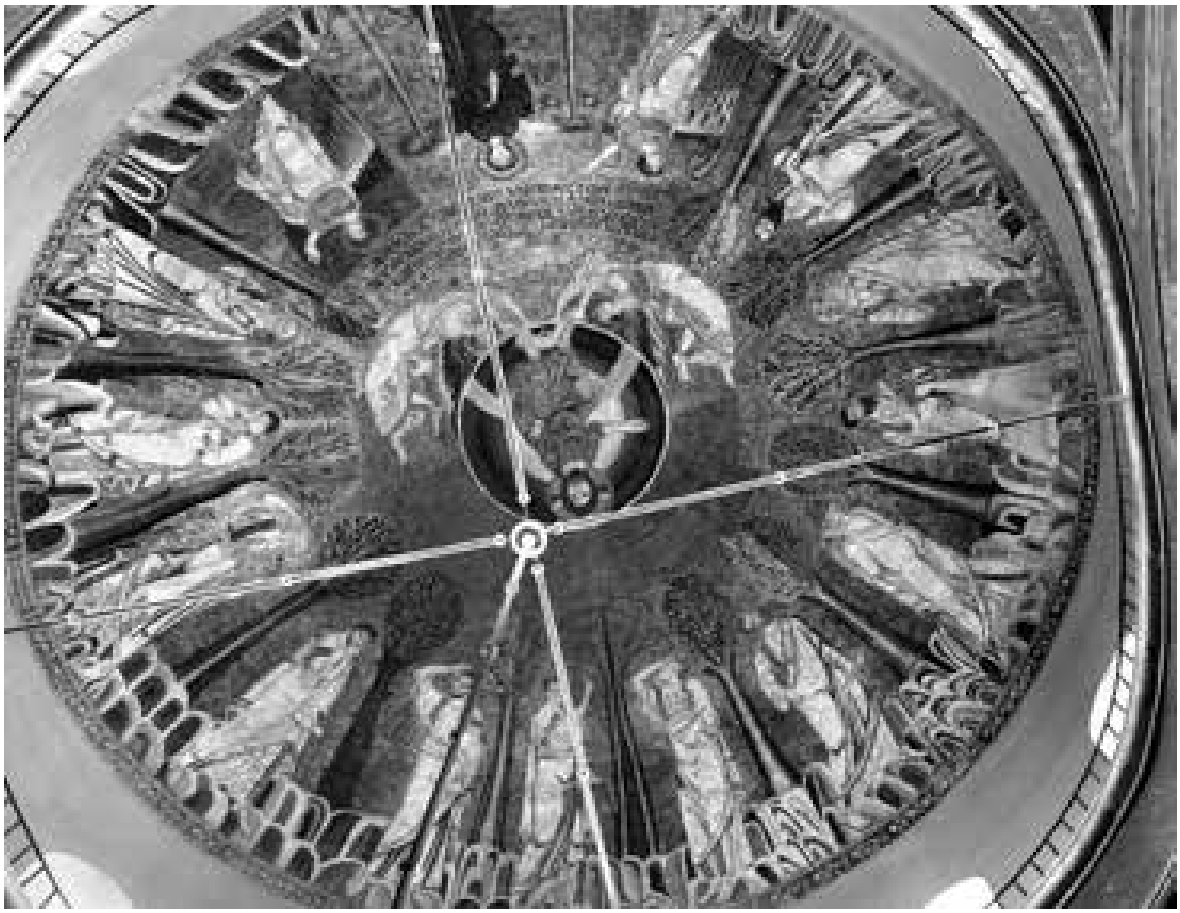

Fig. 339. Thessalonique, église Sainte-Sophie, mosaïque de la coupole, Ascension (détail).

Fig. 340. *Hortus deliciarum*, BnF, Cabinet des Estampes, calque Bastard, Ad. 144a, fol. 167, l'Ascension.

Fig. 341. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 23r°, Cène.

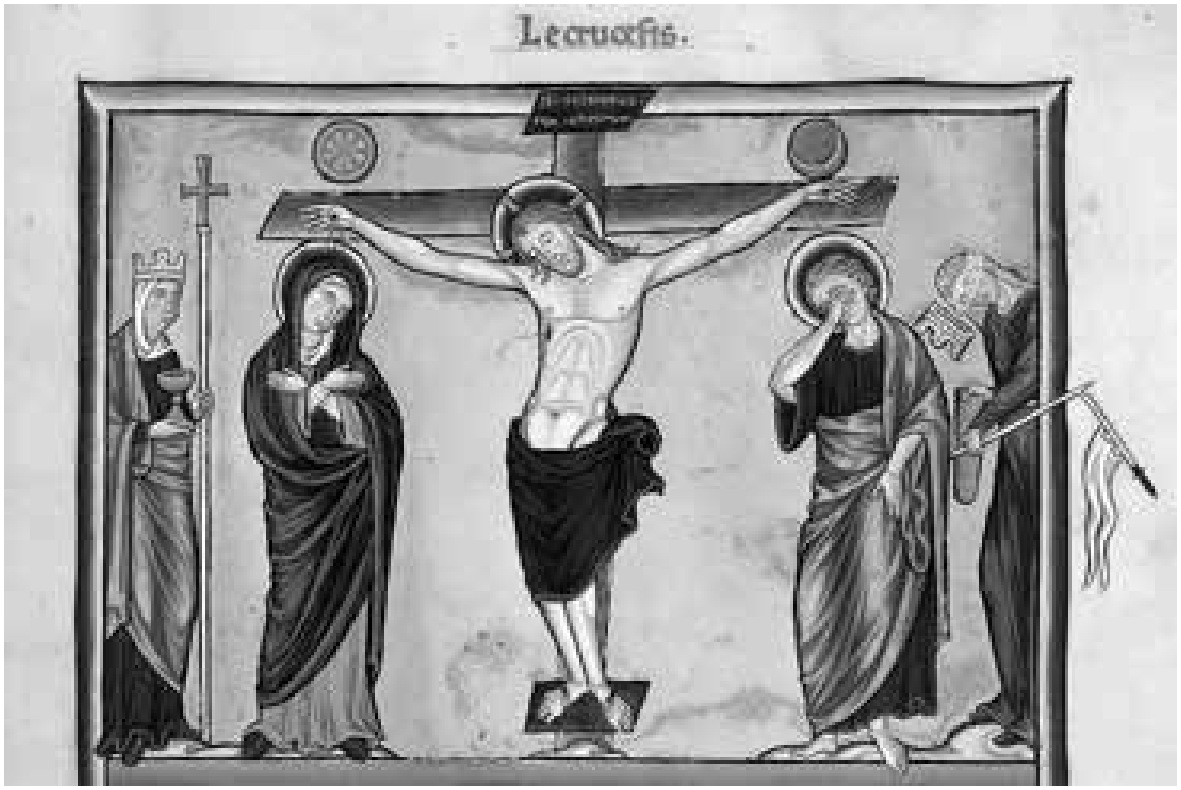

Fig. 342. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 27r°, Crucifixion.

Fig. 343. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 13r°, Moïse et les tables de la loi (détail).

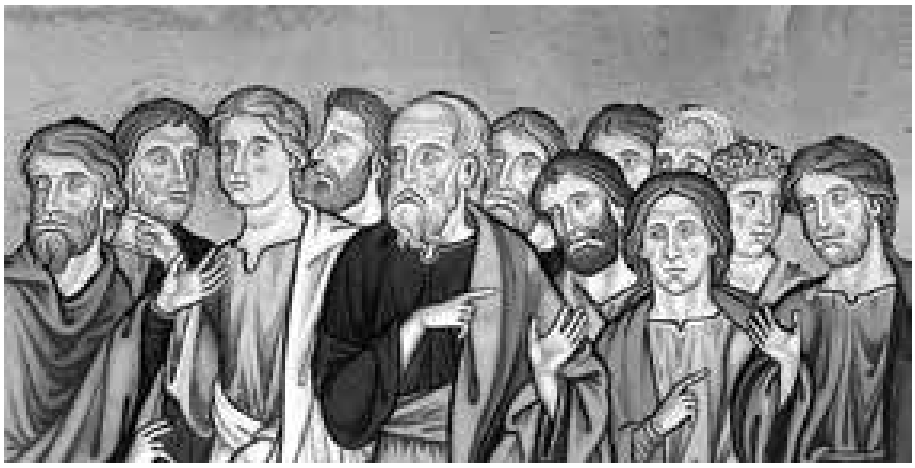

Fig. 344. Psautier d'Ingeburge, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 30v°, Marie-Madeleine et les apôtres (détail).

Fig. 345. Monreale, cathédrale, mosaïque de la nef (détail).

Fig. 346. Canterbury, cathédrale, vitrail, Mathusalem.

Fig. 347. Michel-Ange, détail du tombeau du pape Jules II, Moïse, Rome, San Pietro in Vincoli, 1513-1516.

Fig. 348. Canterbury, cathédrale, vitrail, rois mages.

Fig. 349. Salomon et la reine de Saba ; David et Salomon, vitrail, Strasbourg, cathédrale, transept nord (emplacement original indéterminé).

Fig. 350. Figurine, bronze, Paris, musée du Louvre.

Fig. 351. Monreale, cathédrale, chapiteau.

Fig. 352. Hildesheim, église Saint-Michel, plafond.

Fig. 353. Centuromachie, métope provenant du Parthénon, Londres, British Museum.

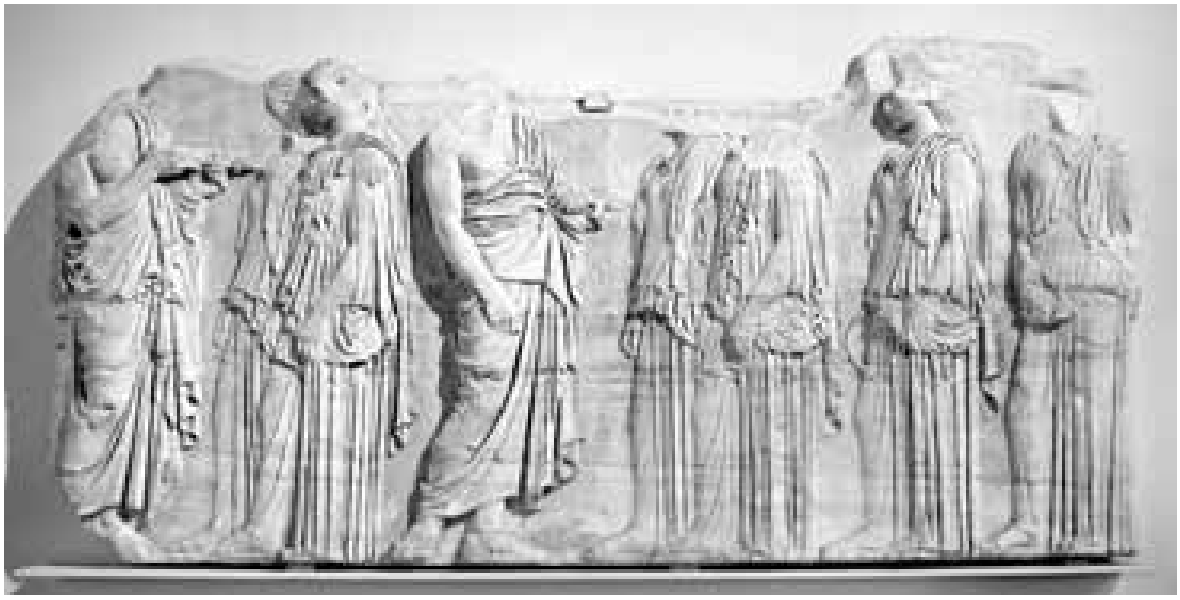

Fig. 354. Frise des Panathénées provenant du Parthénon, Londres, British Museum.

Fig. 355. Athènes, petite métropole.

Fig. 356. Sculpture provenant du temple de Zeus à Olympie, Olympie, musée archéologique.

Fig. 357. Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail sud, socle.

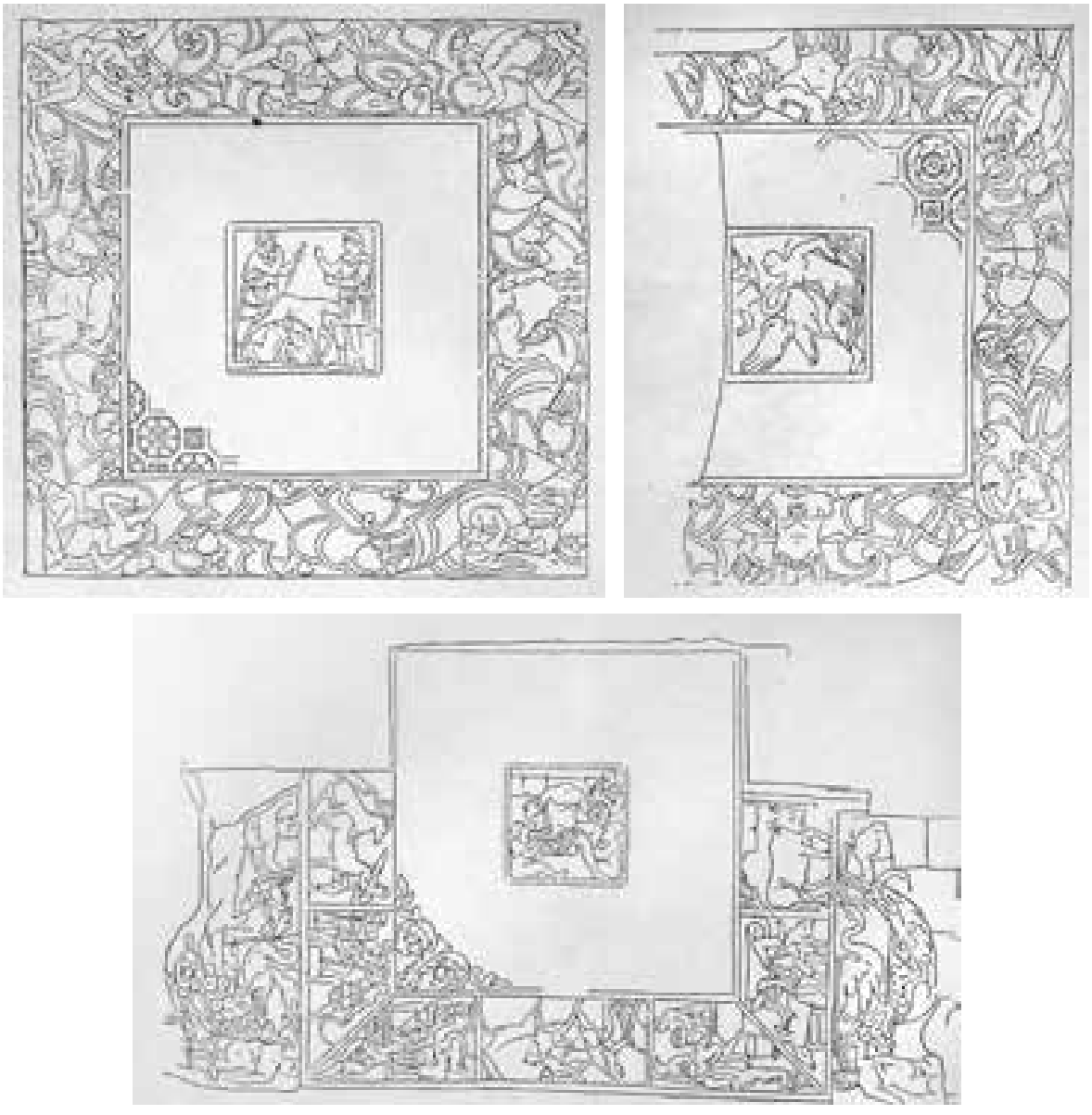

Fig. 358. Relevé de la porte de Reims d'après Emile Espérandieu.

Fig. 359. Amiens, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail gauche, ébrasement gauche.

INDEX

Aaron, 60, 69, 75, *Fig. 98*
Abdias, 28, 69, 70, 71, 73, 75, 79, 98, 103, *Fig. 102, 104*
Abraham, 40, 60, 62, 64, 75, 125, 126 *Fig. 84, 327*
Acropole, 139, 140
  musée, 60, 140, 141
  temple d'Athéna Niké, 60
Adam (J.-P), 94n62
Adam de Saint-Victor, 53
Adèle de Champagne, 145
Adhémar (J.), 21, 22, 27, 28, 36n38n40, 66n129n130n132, 95n67, 102, 105n123n124, 109, 143, 148n54n56, 151n80
Adoration des rois mages, 61, 98, *Fig. 57*
Adrien IV, 144
Agedincum (Sens), 94
Agen, musée, 61
Agen, statuette, 57, *Fig. 56*
Agnès de Méran, 124, 146
Agnès II de Braine, 96
Agrippa, 99, 107, 108, 154, *Fig. 209, 252, 253*
Aisne, 126
Aix-en-Provence, 70
Aix-la-Chapelle, 68, 79, 80, 136, 144, 145, 154
  châsse Notre-Dame, 69
Albert le Grand, 33, 68
Albin (saint), châsse, 52, 76, 92
Alcamène, sculpteur, 102, 106
Aldobrandini, villa, 107
Alexandre (empereur), statuette, 36, 154, *Fig. 9*
Alexandre (pape), 47, 48
Alexandre III, 145
Alexandre, reliquaire, *voir Bruxelles*
Alexandrie, 107, 138
Aliénor d'Aquitaine, 153
Allemagne, 24-26, 37, 102, 108
Allia (famille), *voir Apt*
Allier, 106
Alnwick, château, 63
Alpes, 118, 130
Alsace, 76
Amazone, 114, 116, *Fig. 292, 295*
Amazonomachie, 106, *Fig. 245*
Amiens, 26, 146
  cathédrale, 84, 149, 140, 149, 150 *Fig. 359*
Amos, 69
Anastase, 40
Anchin (missel), *voir Douai*
Angers, 94
Angleterre, 19, 24-26, 39, 40, 44, 49, 61, 77, 107, 109, 118, 119, 121, 128, 130, 132, 133
Annales de Saint-Nicaise, 101
Annon (saint), châsse, 52, 76, 92
Annonciation, 55, 65, 74, 91, 92, 98, 115, 125, 140, *Fig. 92, 118, 163, 332*
Antelami Benedetto, 88, *Fig. 149-154*
Antiquité, 19, 21-26, 28, 29, 31, 35-38, 45-51, 53, 56, 57, 60, 63, 65, 66, 68, 70, 71, 73-75, 80, 81, 84-88, 92, 95, 99, 100, 102-108, 110-113, 116, 121, 123, 125, 126, 131, 133, 135-137, 140-142, 144-155
Antonin le Pieux, 25, 28, 104, 108, 154, *Fig. 228, 229*
Aoste, 114
Aphrodite de Capoue, 105
Apocalypse, 67
Apollon, 105, 108, 119, 154, *Fig. 236*
Apologie à Guillaume de Saint-Thierry, 43
Apt, groupe sculpté de la famille Allia, 61, 71, 92, 100, *Fig. 59*
Apulée, 114
Ara Pacis, 66
Ariane (mythologie), 55, 59, *Fig. 62, 63*
Aristote, 31
Arithmétique, 92, *Fig. 175*
Arles, 60, 88, 94, 143
Arles, Saint-Trophime 88
Arneth (J.), 56n77
Arnolfo di Cambio, 88n34
Arnoult de Saint-Père (abbé), 99
Arras, 146
Arrestation du Christ, 126
Artois, 146
Ascension, 55, 60, 63, 64, 75, 127, 138n11, *Fig. 74, 77, 339, 340*
Assomption, 112
Athéna, 106, *Fig. 222, 244, 291*
Athènes, 35n35, 102, 105, 106, 126, 128, 131, 139-141
  musée archéologique, 108
  église Saint-Georges, 106
  petite métropole, 140, *Fig. 255*
Athos, (Sauronikita, cod. Gr. 50), 64, *Fig. 86*
Attique, 103n116, 140, 141
Augustale, 145
Auguste (empereur), 47, 75, 81, 111, 142, 145, 154, *Fig. 24, 271*
Auguste, bronze, 36n40
Augustin (saint), 31
Aurelia via, 60
Autriche, 51
Auvergne, 85, 86, 88
Avenches, 51, 70
Avignon, musée Calvet, 120
Avranches, 22n18, 123
Avril (F.), 123
Ayres (L. M.), 118n186, 119, 129

Babut (D.), 31n2
Babylone, 144
Bacchus, 119, *Fig. 251*
Bacon (S.), 125n13, 129n28
Bagnols, 120
Balace (S.), 23, 44, 45n16, 47n29, 51, 52n53, 65n127, 73n171
Baldwin (J.W.), 146n46
Baltimore, Walters Art Museum, 78, 136
Balty (J. C.), 144n40
Bamberg, 29, 101, 109-111, 118, 145, 151, *Fig. 263, 264, 280-283*
Baptême du Christ, 46, 58, 65, 67, 73, 115, *Fig. 90, 117, 120,*
Barberini (suppliante), sculpture, 74, *Fig. 121*

Barnes (C. F.), 34n30, 35n31n35n36, 36n40
Barnet (P.), 26, 98, 99n85
Barthélemy (saint), 72, 91, *Fig. 111, 171*
Barthélemy de Joux (évêque de Laon), 90
Bas Empire, 80n207
Bath, 121, 147
Bauch (K.), 113n165
Baudoin IX, 72
Baudri de Bourgueil, 141
Bauduin (P.), 22n18
Baumer (L.), 60n107, 141n26
Bavière, 54
Baye, château, 130
Bayer (C. M.), 46n23
Bazée, porte de Reims, 66, 105
Béatrice, épouse de Frédéric Barberousse, 79
Beaulieu-sur-Mer, 22
Beaune, 83, 112
Beddie (J. S.), 37n46
Beer (E. J.), 124
Béla III, 38
Belgique, 24
Belting (H.), 130, 131
Bengel S. 112n158, 115n173
Berlin, 71
Berlin, Staatliche Museum, *Operatio*, 48, *Fig. 26*
Berlin, Staatsbibliothek, 111
Bernard d'Angers, 148
Bernard de Chartres, 147, 148
Bernard de Clairvaux, 43
Bernard Gilduin, 86
Berry, 146
Berthold de Teck (évêque), 112, 117
Berzé-la-Ville, 39
Béziers, 99, 144
Bianchi Bandinelli (R.), 143n35
Bible de Winchester, 119
Bible des Capucins, 129
Bible moralisée, 128, 150
Blanche de Castille, 150
Blancheflor, 33
Blick (S.), 34n22
Boardman (J.), 106n133
Bober (P. P.), 107n139, 137n8, 142n32
Böcklin, croix de, 77
Boèce, 32
Boespflug (F.), 46
Bohême, 51
Bonaventure (saint), 32
Bonn, 51
Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 77
Borchgrave d'Altena (J. de), 24
Bordeaux, 59
Borlée (D.), 116
Boschung (D.), 142n31
Boston, Museum of Art, 128
Boucher (S.), 36n41, 51n47, 107n137, 138n13
Bouillet (J.B.), 100n92
Bouray, 47n29
Bourges, 130, 150n71
Bourgogne, 39, 83, 112, 117
Bouvines, 84, 123, 124, 145, 150
Brachendorf, 77
Braine, église Saint-Yved, 89, 90, 96, 99, 121, 155, *Fig. 199-201*
Brandenbourg, évangéliaire, 130
Branner (R.), 124, 128, 150
Braunschweig, cathédrale, 131
Bravoure, 58
Breckenridge (J. D.), 145n45
Brême, 118
Bretagne, 119
Brindisi, 145
Brioude, Saint-Julien, 85
British Museum, *voir Londres, British Museum*
Brooke (C.), 21n7, 146n47
Brown (E. A. R.), 146n47
Brown (P.), 23n32
Brun (Isaac), 112, *Fig. 284*
Brun (O.), 101n102
Brunet (Latin), 34
Brunswick, 25, 145
Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 99
Bruxelles, 43
  musées royaux d'Art et d'Histoire, 46, 77
  musées royaux d'Art et d'Histoire, reliquaire de saint Gondulphe, 50, *Fig. 28*
  musées royaux d'Art et d'Histoire, reliquaire du pape Alexandre, 47, 48, 50, 81, *Fig. 23*
Bruyne (E. de), 32n6
Buchtal (H.), 38n56, 131n37
Buschhausen (H.), 27n52, 37, 38n53n54, 52n49n51, 53, 54, 55, 56n78, 59n85, 143
Byzance, 24, 31, 37-39, 44, 56, 126, 131

Caen, 22
Caillet (J.-P.), 117, 121
Caius Deccius, tombe, 80, *Fig. 143*
Calchas, *voir Ulysse et Calchas*
Calminus, sénateur, 86
Camesina (A.), 56n77
Canterbury, 132
  cathédrale, vitrail, 139, *Fig. 346*
Caravage, 115
Carrières-sur-Seine, 105n126
Carruthers (M. J.), 34
Caviness (M. H.), 90, 96n72, 132n46, 139n15
Cazes (D.), 86, 144n40
Cazes (Q.), 86
Cefalù, 37, 65, 119
Cène, 57, 58, 115, 127, *Fig. 48, 341*
Centuromachie, *Fig. 353*
Cérès, porte de Reims, 66
Cerf (abbé), 107n141
Cerisy, 22n18
Chalon-sur-Saône, 51
  église Saint-Vincent, 100
Châlons-en-Champagne, cloître, 129
Champagne, 23, 25, 26
Chanteuges, 85
Chantilly, Musée Condé, 123
Charlemagne, 44, 79, 144, 146
  châsse d'Aix-la-Chapelle, 79, *Fig. 141*
  reliquaire du bras, 79, *Fig. 138*
Charles le Chauve (psautier de), 56n79
Charpentier (abbé), 43n2
Chartres, 19, 25, 26, 99, 100, 106, 107, 112, 114, 118, 121, 130, 151, 155
  cathédrale Notre-Dame, 24, 25, 83, 84, 88, 89, 93, 97, 98, 102, 113, 114, 119, 137, 140, 141, 154, *Fig. 202-206, 208, 288, 357*
  jubé, 107, 113
Chéron (saint), 26
Chiarone, douane, 60
Chicago, 52
  Chicago, Art Institute, 101
Chiragan, 106n130, 144
Chrétien de Troyes, 33n16, 144, 147, 153
Christ Pantocrator, 119
Christ-Juge, 55, 136
Christ, 31, 36, 40, 46-48, 53, 58, 59, 61, 63-65, 67, 72, 74, 75, 77, 79, 93, 96, 110, 111, 115, 117-120, 125-127, 130-132, 138, 147
Christern-Briesenick (B.), 85n18

Chronicon rythmicum Leodiense, 45
Chronique en bref, 48
Ci nous dit, 33
Cicéron, 32, 49
Circoncision, 62, 64, 73, 75, *Fig. 88, 89*
Clark (W.), 150n74
Claussen (P. C.), 26, 27n51n52, 28, 51, 56-58, 67n134, 68-70, 71n156n158, 72n161, 73, 75, 77, 84, 100n98, 102, 106n128, 113n167, 135, 147
Clemens (L.), 35n37, 66n131, 70n150, 143, 148n53
Clément II, tombeau, 109, *Fig. 263, 264*
Clermont-Ferrand, 99
Clermont, église de Notre-Dame d'Entre-Saints, 85
Cligès (Chrétien de Troyes), 144
Cloquet (L.), 73
Colars, 52n52
Collon-Gevaert (S.), 45n19
Colman (P.), 45
Cologne, 41, 43, 44, 50, 52, 69-72, 74-76, 80, 81, 104, 105, 109, 111, 117, 121, 138, 143, 144, 145, 147, 148
  Brüderstrasse, 117n185
  cathédrale 67, 91
  châsse des rois mages, 26n28, 35, 37, 50, 52, 56-58, 67-77, 79, 91, 92, 96, 98, 99, 103, 110, 121, 123, 136, *Fig. 49, 50, 94, 97, 98, 100, 102, 104, 106, 108-111, 116, 168,*
  église Saint-Cunibert, 130
  église Saint-Pantaleon, 92
  musée romain-germanique, 46, 47, 117
  porte Weyer, 117
  Schnütgen Museum, 46, 75
Commentaire aux épîtres de Paul (Pierre Lombard), 129
Comnène, Alexis, 64n121
Comnène, Manuel, 38, 45, 48
Conques, 113
Conrad II, 79
Conrad III, 144
Constance de Hauteville, 145
Constance, Chlore, 35
Constantin, 35, 38, 44, 48, 70n150, 142
Constantin, arc de triomphe, Rome, 66
Constantinople, 38-40, 45, 47, 64, 111, 141, 143, 149
  hippodrome, 33
Copenhague 59, 67, 74, 107, 119
  glyptothèque Ny Carlsberg, 103n116
  musée, 105
Corneille, 46
Cornilliat (F.), 32n8
Cornuti, *voir Rome, Palais des Cornuti*
Cosmas Indicopleustes, 40
Costa-Gavras (K.), 140
Couronnement de la Vierge, 53, 96, 101, 102, 112, 115, 118, 139, 149, *Fig. 200, 293, 310, 317*
Courtoy (F.), 78n199
Cousin, Jean, 72
Craton, 46
Crescentius, *voir Rome, Château Saint-Ange*
Croisades, 39, 44, 102, 131
Croisés, 12, 102, 139, 140, 141, 149n64, 151
Croix de Lothaire, 48
Crucifié, 36, 55
Crucifixion, 36, 53, 55, 56, 57n86, 62, 65, 67, 90, 91, 115, 116, 127, 128, 135, *Fig. 44, 95, 299, 342*
Cupidon, 119
Cuxa, 22
Cybèle, 103n116

Dabo, 117
Dagulf, psautier de, 56n79
Dahmen (K.), 57n88
Dale (T.E.A.), 26
Daniel, 70, 71, 91, 127, *Fig. 100, 159, 335*
Danube, 109
Daphni, 40, 126, *Fig. 332*
Darblade-Audoin (M.-P.), 28n57
Darmstadt, 68
David, roi, 67, 69, 133, *Fig. 151, 349*
De Linas (C.), 43, 72
De mineralibus, Albert le Grand, 68
De oratore, 49
De sacramentis christianae fidei, Hugues de Saint-Victor, 53
Delbrueck (R.), 60n103
Delisle (L.), p. 123
Délivré (J.), 114n171, 116
Dell'Acqua (F.), 26n46
Demus (O.), 37-39, 40n67n71, 56, 67, 131n37
Déposition de la croix, 88, *Fig. 149*
Descatoire (C.), 23
Descente aux enfers (limbes), 38, 63, 73, 96, *Fig. 96*
Descente de croix, 40
Deschamps (P.), 97n77
Deuchler (F.), 24, 25, 40, 123-127, 151n77
Devigne (M.), 44n11
Deyts (S.), 94
Diadumène, *voir Polyclète*
Dialectique, 93, *Fig. 178*
Diane, 119
  bronze, 51, *Fig. 36*
Didier (abbé du Mont-Cassin), 39
Didron (A.), 80n207
Diemer (P.), 67n134
Dieu Beau, Huy, musée, 24
Dieu Beau, Reims, 102, 139, *Fig. 223*
Dieu, 31, 64, 132
Dijon, 83, 112
Diogène, 28, 70, 71, 73, 79, 154, *Fig. 103-105*
Dionysos, 59
  sarcophage, 66
Dittelbach (T.), 40n66
Dives, 95
Doberer (E.), 53n59
Dodwell (C. R.), 132n39
Domaine Royal, 89, 100, 146
Domitien, 48
Dondi (Giovanni), 149
Donovan (C.), 24n37, 132n41
Dormition, 96, 112, 113, 115-118, 125, 127, *Fig. 201, 294, 322*
Dorothy (G.), 25
Douai, bibliothèque municipale, ms 90 (*Missel d'Anchin*), 125
Dragon (G.), 149n64
Du Bellay (Joachim), 32
Du Cange (C.), 32
Dumortier (M. B.), 52
Durand, dom, 56

Echelle du Paradis, 64
Echternach, scriptorium d', 39
Eglise, 39, 72, 98, 108, 112-115, 118, 119, 136, 140, *Fig. 210, 261, 285*
Egypte, *voir Fuite en Egypte*
Eléonore de Vermandois, p. 123
Eleusis, 119
Elgin (Lord), 139, 140
Elie, 29, 48, 59, 62, *Fig. 65*
Elisabeth de Thuringe, 130
Elisabeth, 60, 73, 98, 105-107, 136, 151, *Fig. 238*
Elisée, 29, 59n98
Eloi (saint), croix, 49
Empire romain germanique, 47, 49, 72, 79, 109, 111, 118, 121, 144, 145, 151
Empire romain, 44, 46, 62, 70, 88, 104, 105, 109, 110, 120, 121, 138, 141, 144, 153
Endymion, 59, 115, *Fig. 64*

Enée, 142
Enfers, 54, *Fig. 39*
Engelberg, croix, 77
Enoch, 48, 62
Entrains-sur-Nohain, 36
Entrée à Jérusalem, 40, 63, 138 *Fig. 79*
Epiphanie, 68
Erec et Enide, 33
Erec, 33
Erechteion, 140
Erlande-Brandenburg (A.), 100n94n98, 114n170, 137
Espagne, 40, 85, 87, 88, 106, 132
Espérandieu (E.), 27, 28n57, 61n110, 62n115, 71, 77n194, 80n211, 94n61, 99, 100n93, 116n178
Estergom, 38
Ethiopien, 68
Etienne de Sierndorf (abbé), 53
Etienne de Tournai (évêque), 72, 74
Euclide, 32
Eugène III, 145
Eumachia, statue, 28
Europe, 40, 55, 83, 137, 138, 150
  du Nord, 19, 23-26, 39, 41, 44, 49, 63, 74-77, 83, 87, 88, 153
  du Sud, 88
Evangéliaire d'Oignies, 78, *Fig. 133*
Evangéliaire de la Sainte-Chapelle, *voir Paris, BnF*
Evangéliaire de Saint-Martin, 138
Evangéliaire de Spire, 118, *Fig. 312*
Evangélistes, 48, 73, 117, 131
Evangiles d'Ebbon, 109
Eve, 91
Eydoux (H.-P.), 94n58
Ezéchiel, 91, *Fig. 150, 170*

Falke (O. von), 51, 52, 67, 69, 76, 91
Favreau (R.), 54n65, 72n164
Feldman (H.-C.), 109
Félibien, Michel, 95
Felix (saint), 67
Fère, 126
Ferrette, comte de, 117
Feurs, *voir Jupiter*
Fidenza, cathédrale, 88, *Fig. 150, 151*
Fides Baptismus, *voir Francfort-sur-le-Main*
Fides, 91
Fillitz (H.), 26, 27n50n52, 56, 58, 135, 143
Flagellation, 67
Flodoard, 66
Floire et Blancheflor, 33
Formigoni (E.), 78n201
Förstel (C.), 41n73
Fortitudo, 109
Foulcoie de Beauvais, 148
Francastel (P.), 22, 44n7, 77n189
France, 35, 38, 61, 78, 94, 102, 108, 109, 121, 124, 133, 138, 144-147
  nord, 26, 39, 55, 87, 89, 102, 124-129, 143
  sud, 85-89, 106, 120, 143, 144
Francfort-sur-le-Main, 48, 145
Franck-Oberaspach, 113n165
François Ier, 61
Francs, 144
Frankl (P.), 83
Frascati, 107
Frédéric Barberousse, 51, 67, 79, 144, 145
Frédéric de Souabe, 79
Frédéric de Wettin (archevêque), 137
Frédéric II, 22, 23, 77, 145, 146, 151
Freiberg, cathédrale, 109, 110, 111, 118, *Fig. 265*
Fréjus, 28n57, 102, 103
Fribourg (Suisse), 104
Fribourg-en-Brisgau, 77, 78, 130, 136
Frómista, Saint-Martin, 87
Fuite en Egypte, 59, 64, 73, 75, 125, 130 *Fig. 115, 324, 329*
Fulbert de Chartres, 97

Gabies, 95, 107
Gaborit (J.-R.), 33n21
Gabriel, archange, 79, 105n126
Gaggadis-Robin (V.), 60n105, 143n39
Gallia Belgica, 57
Garonne, 106
Gaule, 27, 36, 59, 60, 66, 67, 70, 72, 80, 81, 94, 104-109, 116, 138, 141, 143, 144, 151, 153, 154
Gauthier (M.-M.), 52n49
Gauthier de Coinci, 32
Gautier de Mortagne (évêque), 90
Gauvain, 33
Gaza, 29, 63, 64
Gelonne, 88n34
Genèse, 132
Geoffroi de Villehardouin, 102, 139
Geoffroi de Vinsauf, 32
George (P.), 45n14
Georges (saint), 98
Germanie, 27, 35, 44, 46, 48, 70, 72, 80, 81, 105, 108, 109, 111, 117, 138, 143, 151, 153
Germigny-l'Exempt, église, 89, *Fig. 156*
Gernand de Magedebourg, 131
Gerson (J.), 34
Gertrude de Dabo,117
Gesta Treverorum, 143
Gethsémani, 36, 40, 118, *Fig. 13, 14,*
Ghiberti, 66
Gil (M.), 23
Gilbert (J.), 139
Gillaume de Champagne, archevêque, tombeau, 89
Gilles d'Orval, 68
Gilles de Paris, 146n47
Gnudi (C.), 150n71
Godefroid de Huy, 48, 49
Godefroy (F. E.), 32n10
Goette (H. R.), 62n112n113, 72, 80n209
Gondulphe (saint), reliquaire, *voir Bruxelles*
Gorze, 148
Goslar, évangéliaire, 24, 63, 130, 131, *Fig. 83*
Gould (K.), 116
Grabar (A.), 31, 37, 45, 127n18
Grande-Bretagne, 44
Granet, musée, 71
Grèce, 27, 37, 38, 103, 108, 138, 139-141, 143, 144, 150, 151, 153
Greenhalgh (M.), 28n58
Greenill (E.), 101
Grégoire Ier, 142
Grégoire IX, 145
Griessmaier (V.), 56, 71
Grimme (E. G.), 79
Grodecki (L.), 19, 25n38, 26, 84, 89n37, 90n48, 97n75n80, 110, 111, 118, 119n187, 124, 129, 130, 133
Guibert d'Oudenbourg, 148
Guibert de Nogent, 141, 148
Guide du pèlerin de Saint-Jacques, 86
Guilhermy (F. de), 100n96
Guillaume de Broye, 88n34
Guillaume de Champlitte, 102, 139
Guillaume le Breton, 97, 146n46

Habakuk, 57, 69, 70, *Fig. 49, 278*
Hadelin (saint), châsse, 46, 47, *Fig. 20, 22*
Hadrien (empereur), 99
Hahnloser (H.), 34n30, 35, 36n39n43, 34n30, 53n59, 67, 131n37

Halberstadt, 27, 109-111, 121, 146, 154, *Fig. 267-270*
Halicarnasse, monument funéraire, 102, 139
Halleux, (X.), 45
Hamann-MacLean (R.), 21, 26, 27, 63, 57n91, 67n134, 68, 69n143, 87n28, 94n57n59, 100n97, 102, 103, 105, 106n128, 107, 137, 143, 146, 147
Hamburger (J. F.), 34n29
Hanovre, 40
Harbaville, triptyque, 40
Harrison (E. B.), 90, 106n135
Haseloff (A.), 130
Haskins (C. H.), 21
Haussherr (R.), 124
Hearn (M. F.), 85, 87n29
Hébreux, 127
Heck (C.), 33n18
Heijmans (M.), 143n39
Hélène, 35, 48, 107
Henri de Blois, 119, 132, 148
Henri de Braine, 66n131
Henri de France, archevêque, tombeau, 89
Henri de Veringen (évêque), 113
Henri II, 132, 150
Henri III, 39
Henri le Lion, 54, 145
Henri le Superbe, 144
Henri VI, 145
Héphaïsteion, 140
Héphaïstos, temple, 102, 106, 139, 141
Héraclius, 37
Herbert (J. A.), 124n9
Hercule, 95
Héribert (saint), châsse, 50, 76, 91, *Fig. 172, 173, 174*
Hermann (J.), 112
Hermann de Thuringe, 130
Hérode, 98, 99, 107, 154, *Fig. 208*
Heuser (H.-J.), 77, 112, 118n185
Heuzy (L.), 61n108, 62n113
Hildebert de Lavardin, 148
Hildesheim, église Saint-Michel, 24, 111, 131, 138, *Fig. 272-274, 352*
Hillin (abbé), 45, 46, 50, 81
Hippolyte, sarcophage, 60, 67, 73
Hocquet, (A.), 52
Hoffmann (K.), 24, 25, 99, 104, 147
Hohmann (S. B.), 27n56, 110
Holmes (C.), 61n111
Holtzmann (B.), 140
Homburger (O.), 24, 26
Hongrie, 35, 38, 41
Hortus deliciarum, *voir Paris, BnF*
Hoster (J.), 67-69
Hourihane (C.), 25
Houston (M. G.), 61n108, 62n114
Hoving (T.), 23
Hugo d'Oignies, 78, 79, *Fig. 133-137*
Hugues de Milan (abbé de Saint-Denis), 95
Hugues de Pierrepoint, 78
Hugues de Saint-Victor, 32, 53
Hugues Foucault (abbé de Saint-Denis), 95
Huguet, chanoine de Tournai, 72
Husillos, sarcophage, 87, *Fig. 147*
Huy, 24, 45, 48, 125
  église Notre-Dame, 48

Igel, mausolée, 35, 36, *Fig. 6*
Ile-de-France, 25, 118, 124
Ingeburge, psautier (Chantilly, musée Condé ms 9), 24, 38, 40, 57n86, 90, 115, 123-130, 133, *Fig. 319, 322, 324, 326, 327, 330, 331, 333, 338, 341-344*
Ingeburge, reine, 123, 124, 146
Innocent III, 124, 145, 146
Institut Warburg, 21
Isaac, 55, 59, 60, 62, 63
Isabelle de Hainaut, 124
Isaïe, 64
Isère, 94, 114
Isis, 74, *Fig. 119*
Issoire, 22
Istanbul, Topkapi, S. gr. 8, 64, 66
Italie, 39, 44, 47, 49, 53, 54n65, 56, 59, 61, 62, 67, 69, 74, 80, 87, 88, 107, 125, 138, 141-145

Jaca, cathédrale San Pedro, 87, *Fig. 148*
Jacques de Vitry, 78
Jantzen (H.), 113
Jean (saint), 56n86, 60, 91, 96, 111, 116, 118, 120, *Fig. 171, 269, 313*
Jean Climaque, 64
Jean d'Orléans, 116
Jean d'Outremeuse, 48
Jean de Salisbury, 49, 66, 105, 119, 132, 147n51, 148n57
Jean Gerson, *voir Gerson*
Jean Ier Tsimiskès, 39, 44
Jean Pucelle, 116
Jean sans Terre, 146
Jean-Baptiste, 71, 73, 75, 93, 98, *Fig. 94, 117*
Jérémie, 91, 132
Jérusalem, 145
Jessé, arbre, 98, 124, 131, *Fig. 204*
Joachim Du Bellay, *voir Du Bellay*
Job, *voir Paris, relief de Job*
Jocelin (évêque de Wells), 147
Jocelin (évêque), 121
Johansen (F.), 105n127
Jonas, 54, 57, 63, 69, 71, 85, *Fig. 81, 106, 146*
Joseph, 61, 73, 75, 99, 125, 132, *Fig. 115*
Joseph, patriarche, 54, 62, 84, *Fig. 38*
Joubert (F.), 23, 27, 84, 102, 106, 112n154, 139, 141, 149n67
Jovin, sarcophage, 35, 36, 57-59, 63, 66, 70, 75, 104, 108, 109, 115, 154, *Fig. 4, 45, 46, 51, 54*
Judas, 57, 115, 127
Jugement dernier, 24, 90, 93, 100, 101, 104, 108, 116, 125, 130, 150n71
Jules II, tombeau, 132, *Fig. 347*
Jülich (T.), 49n35
Jumièges, 129
Junon, 25, 78, 95, 104n121, *Fig. 132*
Jupiter 61, 62, 95, 117, 142, *Fig. 307*
Jupiter, Feurs, 61, 71, 96, 103, 117, *Fig. 58*
Juste (saint), sarcophage, 85, *Fig. 145*
Justicia, 110
Justinien, 37, 145

Kalamazoo, 25, 26, 98n84
Kantorowicz (E. H.), 145n44
Kasarska (I.), 84, 90, 91, 93, 96, 113n161, 125
Kitzinger, (E.), 38, 39, 40n66, 54n126, 56, 63, 64, 65n126
Klein (B.). 96n72
Klosterneuburg, 37, 38, 51, 53, 54, 55, 75, 127
  ambon ou retable, 25, 26, 28, 35, 36-38, 50-67, 69-77, 81, 83, 91, 108, 110, 123, 124, 125, 127, 128, 133, 136, 139, 147, *Fig. 37-39, 42, 44, 47, 48, 52, 53, 55, 57, 61, 65, 66, 68, 69, 72, 74, 77, 79-82, 84, 88, 90, 92, 95, 96*
  bibliothèque de l'abbaye, cod. 311, 53
Knut IV, 124
Koehler (W.), 39, 45
Korai, 139
Krautheimer (R.), 149n65
Krohm (H.), 112n155
Kroos (R.), 50n40, 68
Kurmann (P.), 29n62, 34n27, 97n75n78, 98n83, 102, 113n161,

Kurmann-Schwarz (B.), 97n75n78, 98n83, 112n159, 113n164, 118n184
Kuroi, 139

Labrousse (M.), 106n131
Ladendorf (H.), 22
Lafontaine-Dosogne (J.), 44, 46
Lais, Marie de France, 147
Lamentations de Jérémie, 119
Lantier (R.), 27
Laon, cathédrale, 19, 38, 84, 88-93, 95, 96, 99, 100, 101, 103n112, 113n161, 121, 123-125, 128-130, 133, 155, *Fig. 157, 158, 161-166, 175, 178, 179, 320, 321, 323, 325, 328, 329*
Lare, statuette, 51, *Fig. 35*
Lasko (P.), 48n31n34, 49n39, 92n53
Lassalle (V.), 86, 87n29
Latium 95, 107
Lauer (R.), 67n134n135, 69n144
Laurent (M.), 45n12n15
Lausanne, 22
Le Pogam (P.-Y.), 98n82, 105n126, 138n14
Leda, 66, 143
Lefèvre (J. B.), 78n200
Legner (A.), 45, 46n20
Lejeune (J.), 45n19
Lemeunier (A.), 43n3
Lemoine (M.), 32n5
Lemoine (Y.), 28n57
Leuques, 28n57
Lexicon iconographicum mythologiae Classicae, 27
Lhoist-Colman (B.), 45
Liège, 44, 45, 47, 50, 65, 79
  fonts baptismaux, 37, 45, 47, 50n43, 85, 146, *Fig. 16, 18, 21*
  Notre-Dame, 45, 46
  Saint-Laurent, 47
Lille, 22, 48
Limoges, 44, 49
Linas (C. de), 43, 72
Lisieux, tombeau, 83
Little (Ch.), 98
Livre des serments, Paris, Archives nationales, LL 79, 128
Lombard (M.), 44n9
Lombardie, 59, 67
Lommatzsch (E.), 32n10, 33n15
Londres, 119, 150
Londres, British Museum, 102, 108, 126, 140
  Victoria and Albert Museum, 56n81
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 123
Lotharingie, 103, 150
Louis IX, 150
Louis le Pieux, 79
Louis VII, 38, 145
Louis VIII, 124
Louvre, *voir Paris*
Lowden (J.), 64n125, 111n152
Lubéron, 61
Lucas-Avenel (M.-A.), 22n18
Lyon, 28n57, 56n79, 61, 114
Lys, 33
Lysippe, sculpteur, 114, 137

Maastricht, 50, 91
  châsse de Saint-Servais, *voir Servais (saint)*
  église Saint-Servais, 50
Madrid, musée archéologique, 87
Magdeburg, 109-111, 118, 137
Magnence (empereur), 126
Maguelone, cathédrale, 54n65
Maillard-Rillet (I.), 88n34
Maine, 99
Maître de la Nouvelle Alliance et du Jugement dernier, 130
Maître de Mathusalem, 132
Maître de saint Eustache, 130
Maître de Salomon, Chartres, 113
Maître des Sept Dormants d'Ephèse, 130
Maître des Têtes royales, Chartres, 97
Maître Gregorius, 104, 138, 142, 148, 154
Majesté, 113
Mâle, (E.), 27, 97n75, 102, 139
Mallion (J.), 98
Malmedy, abbaye, 47, 48
Malone (C. M.), 121n197
Mangold, 48
Manoah, 61, 62
Mans, cathédrale, 90
Mantes-la-Jolie, 130, 145
  cathédrale, 84, 120, 129
Manuel Ier Comnène, 45, 48, 64n121
Marburg, 151
Marc Aurèle, 60n106, 70, 71, 142, 154, *Fig. 101*
Marchandisse (A.), 44n9
Marguerite (M.-L.), 23
Marguerite Capet, 38
Mariaux (P.A.), 43
Marie (Vierge), *voir Vierge*
Marie de France, 147
Marie-Madeleine, 64, 115-118, 127
Maritano (C.), 23
Mars, gemme, 68, 71
Mars, porte de Reims, *voir Reims*
Mars, statuette, 58, 65, 66, 108, 136, 154, *Fig. 91*
Martène, dom, 56
Martin (J. R.), 64n123
Martinez (J.-L.), 95n69
Mathusalem, *voir Maître de Mathusalem*
Matthieu Paris, 128
Maurice de Sully (évêque de Paris), 100
Maurin (saint), reliquaire, 92
Mausole, statue, 102, 139, *Fig. 224*
Maximien (évêque), chaire, 111, *Fig. 275*
Mayence, 145
Méléagre, sarcophage, 56n86
Ménologe de Basile II, *voir Vatican*
Mercure (dieu), 36, 154, *Fig. 8*
Mettlach, staurothèque, 103
Metz, 143, 148
Meuse, 19, 24, 25, 27, 43-46, 49, 50, 52, 58, 76, 77, 91n50, 111
Meyer (J.-P.), 112, 113, 115n173, 117, 118
Michel (A.), 102, 106, 139
Michel Choniates, 141
Michel-Ange *voir Jules II*
Michel, archange, 79, 125
Milan, 51, 67, 78
Milesevo, 131
Minerve, 106, 142
Mise au tombeau, 54
Mitchell (H. P.), 77
Mithridate, 142
Modeste, statue (Winchester), 119, *Fig. 266*
Moïse, 53, 64, 73, 75, 77, 91, 120, 127, 132, *Fig. 116, 123, 167, 315, 337, 343, 347*
Moissac, 86, 87
Moitrieux (G.), 28n57
Moltesen (M.), 103n116
Monreale, 36n43, 37, 38, 40, 63, 65, 126, 128, 138, 143, *Fig. 14, 87, 345, 351*
Monroe (W. H.), 149n69
Mont Cassin, 39
Mont des Oliviers, 131
Mont-Saint-Quentin, 150n74
Montier-en-Der, abbaye, 56, 57, 58, 72, 135

Mora (F.), 23
Moralejo (S.), 87
Morelowski (M.), 44n7
Mort de la Vierge, *voir Dormition*
Mortet (V.), 97n77
Moscou, 64n123
Moselle, 148
Moyen Âge, 19, 21-23, 28, 31-35, 38, 41, 50, 62, 66, 68, 70, 72, 87, 88, 100, 105, 109, 114, 115, 117, 135, 137-139, 141, 143, 144, 146, 153, 155
Mozac, 85, 86, 87, 138, *Fig. 146*
Mühlethaler (J.-C.), 32n8
Muldenfaltenstil 19, 25, 51, 98, 100, 101, 109, 123, 124, 128, 129, 131, 133, 149-151
Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 77
Munich, glyptothèque, 119
Münster, 22
Murano, 49
Murray (S.), 113n161
Musique, 93, *Fig. 179*

Nabor (saint), 67
Namur, 78n199
Nantelme (abbé), 76, 101n103, 112
Naples, 28
Narcissus, 153
Nativité, 54, 55, 59, 61, 62, 98, 99, 113, 125, *Fig. 61, 69, 205, 321*
Naturalis historia (Pline), 37
Naumburg, 151
Navez (P.-L.), 72n164n165
Nea Herakleia, reliquaire, 127, 128, *Fig. 334-337*
Nedbal (O.), 54
Neptunus, 95
Nerezi, église Saint-Panteleimon, 38, 64n121
Néron, 68, 99
Neuffer (E.), 68
New York, 24, 26
New York, Metropolitan Museum, 23-25, 129
New York, Pierpont Morgan Library, 48, 123, 124
Nicaise (saint), 57, 72, 101
Niccolo (maître à Pomposa), 54n65
Nicolai (B.), 113n162
Nicolas de Verdun 19, 24, 25, 27, 28, 35, 37, 38, 40, 44-67, 69-81, 83, 85, 88, 90-93, 95, 96, 98, 99, 101-104, 108, 110, 111, 115, 116, 121, 125-127, 129, 133, 135, 136, 141-143, 147, 153-155, *Fig. 37-39, 42, 44, 47-50, 52, 53, 55, 57, 61, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 74, 77, 79-83, 84, 88, 90, 92, 94, 95-98, 100, 102, 104, 106, 108-111, 113-118, 120, 168*
Nicolas, verrier de Tournai, 52
Nicomaque et Symmaque, diptyque, 28, 56, 57, 58, 61, 65, 72, 81, 108, 113n167, 135, 136, 154, *Fig. 40, 41, 43*
Niedermünster, 77
Niké, 60, 94
Nîmes, 87, 116
Nitze (W. A.), 21n7
Nivelon de Quierzy (évêque de Soissons), 123
Noé, 65, *Fig. 87*
Nogent, 148
Noli me tangere, 127
Nordström (F.), 137, 138n11
Normandie, 129, 146

Oakeshott (W.), 132
Occident, 36, 39, 40, 41, 48, 49, 55, 63, 64, 111, 116, 126, 127, 131, 140, 141
Occidentaux, 140, 141
Olympe, 95
Olympie, 94, 102, 106, 117
  temple de Zeus, 62, 140, 141, *Fig. 356*
Oman (C.), 44n7, 77n188
Operatio, *voir Berlin*
Orbais, abbatiale 90, 96, 130
Oreste, sarcophage, 116
Orient, 38, 39, 44, 46, 48, 103n112, 128, 131, 153
Orphée, 119
Osbert de Clare, 148
Othon de la Roche, 140
Ottaviano Crescenzi, 145
Otton de Brunswick, *voir Otton IV*
Otton de Freising, 144n41
Otton II, 39, 44
Otton III, 47, 79
Otton IV, 67, 68, 84, 145, 146
Ovide, 22
Oxford, 52, 150
  Ashmolean Museum, 77

Pächt (O.), 40n70, 132
Paionios, 94
Paléologue, 39
Palerme, 36n42, 37, 40, 65, 126, 132
Panathénées, 140
Panayotidi (M.), 127n18
Panofsky, 21, 28, 35n34, 57, 78, 104, 105n124, 107, 112n155, 113n165, 114n169, 115, 116n175, 124n9, 127n19, 135, 137
Parement de Narbonne, 116, *Fig. 298*
Paris, 23, 26, 83, 95, 97, 100, 101, 114, 117, 120, 121, 128, 129, 139, 145, 146, 150, 151
  Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, calque Bastard, Ad. 144a (*Hortus deliciarum*), 40, 57n86, 118, 126-128, 133 *Fig. 13, 310, 340*
  Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093 (Album de Villard de Honnecourt), 32, 34-37, 41, 65, 104 *Fig. 1, 3, 5, 7, 10-12*
  Bibliothèque nationale de France, ms. gr. 139 (*Psautier de Paris*), 64, 66, 116, 127, *Fig. 85, 296*
  Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 8892 (*Evangéliaire de la Sainte-Chapelle*), 150
  Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 8898 (*Rituel de Nivelon de Quierzy*), 123
  cabinet des Médailles, BnF, 49
  cathédrale Notre-Dame, 19, 24, 26, 83, 84, 88, 89n41, 90, 93, 94, 97, 100, 101, 130, 137, 149, 150n71, 154 *Fig. 213-217*
  cathédrale Notre-Dame, relief de Job, 94, 100, *Fig. 213*
  musée Carnavalet, 101
  musée du Louvre, 36, 40, 58, 59, 60, 66, 74, 79, 83, 95, 102, 107, 130, 138, 139, 146
  musée national du Moyen-Âge - Thermes de Cluny, 23n31, 50, 56n81, 101, 110, 113n167
  musée Rodin, 25, 104
  Sainte-Chapelle, 128, 150
Parisse (M.), 145n42
Parme, cathédrale et baptistère, 88, *Fig. 149, 152-154*
Paros, 148
Parthénon, 56, 59n95, 102, 108, 132, 139, 140, *Fig. 60, 222, 253, 254*
Pasitélès, sculpteur, 36
Passage de la Mer Rouge, *voir Traversée de la Mer Rouge*
Pastan (E. C), 125n13, 129n28
Patmos, monastère, 36n43, 40, *Fig. 15*
Patrologie latine, 31
Paul (saint), 79, 91, 97, 103, 141
Pausanias, 106
Pays-Bas, 117
Péloponnèse, 102, 139, 140, 141
Pentecôte, 110
Pépin le Bref, 94, *Fig. 191*
Périgord, 86
Périgueux, 86
Perkinson (S.), 32, 33n19

Petit (A.), 22
Pharaon, 60
Phèdre, 60
Phidias, sculpteur, 56, 62, 117, 139
Philippe (saint), 111, *Fig. 270*
Philippe Auguste, 25, 84, 100, 107, 108, 123, 124, 145, 150
Philippe de Heinberg, 68
Philippe de Souabe, 145, 146
Philomena, 153
Philostrate, 31
Physiognomia, Apulée, 114, 137
Pierre (saint), 28, 35, 79, 87, 97, 104, 108, 127, *Fig. 2, 227, 273*
Pierre Lombard, 129
Pignati, sarcophage, 92, *Fig. 176*
Pippal (M.), 143n36
Piramus et Tisbé, 153
Plantagenêts, 118, 153
Plein (I.), 27n55, 83n4, 84, 89, 90, 91n50, 92-95, 96n71, 97n80, 103, 137n6, 143
Pline l'Ancien, 31, 36, 37
Plotin, 31
Pologne, 44, 77
Polyclète, 108, 114, 137, 154, *Fig. 259, 260*
Pompée, *voir Rome, arc de Pompée*
Pomposa, 54n65
Potocki (atelier), 128
Prache 90, 96n72, 97n75n76n79, 101n101
Prague, chandelier de la cathédrale, 51, 52, *Fig. 33*
Praxitèle, sculpteur, 105
Première Continuation du Conte du Graal, 33
Présentation au temple, 73, 98
Pressouyre (L.), 99, 129
Priape, 138, 142
Price Gowen (R.) 73, 73n168
Provence, 83, 86
Prudentia, 110
Psautier d'Ingeburge, *voir Ingeburge*
Psautier d'Utrecht, *voir Utrecht*
Psautier de Charles le Chauve, *voir Charles-le-Chauve*
Psautier de Dagulf, *voir Dagulf*
Psautier de Paris, *voir Paris*
Psautier du comte de Stuttgart, 130
Psautier Potocki, *voir Varsovie*
Ptolémée, 68
Puy-en-Velay, puits romain, 45, *Fig. 17*

Quintavalle (A. C.), 86n26, 88n31
Quintilien, 32

Rainald de Dassel, 67
Rapp (F.), 144n41
Ravenne, église San Lorenzo in Cesarea, 92
Réau (L.), 38, 59n95
Recht (R.), 45n14
Reims, 19, 22, 23, 28, 35, 38, 55-59, 65, 66, 70, 72, 76, 78, 81, 84, 99, 101-105, 107-110, 116, 121, 136, 139, 143, 144, 150, 151, 154
  cathédrale Notre-Dame, 25, 27, 28, 29, 35, 38, 62n29, 83, 84, 89, 97, 98, 99, 101-109, 115, 123, 136, 139, 143, 150, 151, 153-155, *Fig. 2, 155, 223, 225, 227, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 248, 249, 254-258, 261*
  église Saint-Nicaise, 57
  musée Saint-Remi, 57
  porte de Mars, 66, 116, 143
  porte de Vesle, 66
  abbatiale Saint-Remi, 84, 89, 90-93, 96, 103,121, 129, 130, 155, *Fig. 159, 160, 167, 170*
Reinhardt (H.), 27, 66, 101n103, 102, 103, 112, 139
Remacle (saint), 46, 47
  (saint), retable, 48, 49, 81, *Fig. 25-27*
Rémi (saint), 72
Remus, 66, 142, 143
Renaissance, 32, 80n207, 95, 99, 149
Renier de Huy, 44-48, 50, 79
Résurrection, 53, 65, 138n11, *Fig. 66*
Retable de la Passion, Stavelot, 48
Réveil des mages, 98
Révolution française, 47, 52, 56, 72, 112
Rhin, 19, 24, 44, 50, 91n50,109, 111,
Richard Cœur de Lion, 119, 146
Rigord, 145
Robert (C.), 60n101
Robert de Clari, 33, 148, 149
Robert Grosseteste, 32, 33
Robert Larcher, dom, 56
Rockwell (P.), 88n35
Roger de Rozoy (évêque), 90
Roger II, 145
Röhrig (F.), 53n58, 55, 58, 59n95
Romains, 80, 106, 108, 114, 119, 145, 151
Roman d'Alexandre, 153
Roman d'Eneas, 153
Roman de Thèbes, 153
Roman de Troie, 153
Romanini (A.), 88n34
Rome, 19, 37, 44-47, 53, 59, 60, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 78, 80, 81, 104, 105, 108, 111, 116, 119, 138, 141-145, 148, 151, 153, 154
  arc de la Piété, 142
  arc de Pompée, 142
  arc de Scipion, 142
  château Saint-Ange, 142, 148
  colonne de Marc Aurèle, 142
  colonne de Trajan, 142
  colonne triomphale de Fabrice, 142
  maison Aquilée, 142
  maison de Frontoniana, 142
  musée des Thermes, 106
  musée du Capitole, 70, 105, 114
  musée national, 104
  palais d'Auguste, 142
  palais de Dioclétien, 142
  palais des Conservateurs, 137
  palais des Cornuti, 142
  palais Doria, 45n16, 60
  palais du Latran, 137, 142
  Panthéon, 142, 154
  place d'Espagne, 106
  Sancta Maria Rotunda, *voir Rome, Panthéon*
  théâtre d'Heraclea, 142
  villa Albani, 56n86
  villa Borghèse, 59
Romulus, 66, 142, 143
Roosen-Runge (H.), 119
Roquette (J.-M.), 143n39
Ross (D. J. A.), 120n194
Rouen, 114, 129, 130
  bibliothèque municipale, 129
Roux (B.), 34n25
Rubinstein (R.), 107n139, 137n8, 142n32
Rudiger I, prieur de Klosterneuburg, 54
Rufius Probanius, diptyque, 111
Rupert de Deutz, 47
Rushforth (G. McN.), 142n31

Saba, reine de, 57, 61-63, 65, 70, 73, 75, 91, 98, 115, 119, 133, 135, *Fig. 42, 55, 203, 249*
Saint Sépulcre, 86
Saint-Adalbert-en-Ile, Liège, 46
Saint-Amand, scriptorium, 39
Saint-Denis, église abbatiale, 41, 44, 83, 88, 90, 95
Saint-Firmin, portail, *voir Amiens, cathédrale*
Saint-Front, tombeau, 86

Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, 47n29, 80, 94,
Saint-Gilles-du-Gard, 87, 88
Saint-Guilhem, sarcophage, 88n34
Saint-Jacques-de-Compostelle, 87
Saint-Jean-d'Acre, 78
Saint-Martin de Visé, 46
Saint-Maur-des-Fosses, 124
Saint-Maurice d'Agaune, 44, 76, 112, 118
Saint-Médard d'Eyrans, sarcophage, 59, *Fig. 62, 63, 64*
Saint-Omer, hôtel Sandelin, 23
Saint-Omer, pied de croix, 49
Saint-Quentin, collégiale, 125, 130
Saint-Remi, *voir Reims*
Sainte Foy, 113
Sainte-Croix, reliquaire, Liège, 47, *Fig. 22*
Salisbury, *voir Jean de Salisbury*
Salomé, 93, *Fig. 186*
Salomon, roi, 57, 61, 62, 67, 70, 71, 73, 75, 91, 112, 133, *Fig. 55, 108, 168, 203, 349*
Salzburg, 39
Samson, 29, 58, 60-63, 110, *Fig. 53, 69, 82*
San Eustorgio, église, Milan, 67
Sancha de Castille, 132
Sandron (D.), 100n74
Sanford (E. M.), 21n7
Santa Maria Maggiore, Rome, sarcophage, 66, *Fig. 93*
Sarah, 59
Sauerländer, Willibald, 23, 24, 29n63, 38, 45, 50n43, 83, 84, 89, 90, 93, 95n65n70, 96, 99, 100, 102, 103n112n114, 107n141, 109, 112n155, 113, 116n177, 118n186, 119, 120, 129, 132, 147, 149, 150, 151n78
Saulnier-Pernuit (L.), 94n62
Saxe, 54, 64, 111, 131
Saxl (F), 21
Scheller (R.), 34, 130n34
Schlink (W.), 37n47
Schnaas (C.), 55, 56n76
Schnapp (A.), 139n16, 148n55
Schnitzler (H.), 22, 50n42, 67, 76n179, 91n52, 103n112
Schuller (M.), 101, 109n144
Schulten (W.), 67
Scipion, *voir Rome, arc de Scipion*
Séléné, 59, 115, *Fig. 64*
Sénat romain, 148
Senlis, 146
  cathédrale, 39, 71, 77, *Fig. 124, 128, 129*
Sens, 94, 95, 96, 100, 101, 112, 146
  cathédrale Saint-Etienne, 19, 27, 38, 83-85, 88, 89, 93-96, 99-101, 115, 119-121, 136, 137, 143, 154, 155, *Fig. 177, 180-182, 186, 187, 190, 191, 218*
  musée archéologique 95, 117
  Sainte-Colombe-lés-Sens, 84
  Saint-Pierre-le-Vif, 84
  thermes romains, 95
Septimsévère, arc de triomphe, *voir Rome*
Seras (E.), 26
Serbie, 39, 131
Servais (saint), châsse, 50, 91, *Fig. 29, 31, 169, 171*
Settis (S.), 22
Setton (K.M), 128n22, 140n25
Seznec (J.), 21
Shelby (L. R.), 35n35n36
Shikida (M.), 53n58, 54, 56, 65n127
Sibylle de Tibur, 145
Sibylle, 91, *Fig. 164*
Sicile, 37, 39, 40, 56, 65, 119, 126, 128, 132, 138, 145
Siegburg, abbaye Saint-Michel, 92
Sigebert de Gemboux, 148
Sigena, 40, 132
Silvanus, 95
Siméon, 73, 75
Simon, 72, *Fig. 110*
Sinaï, 64
Sintes (C.), 143n39
Sivéry (G.), 146n46
Skubiszewski (P.), 44n7
Smyrne, Evangilical School ms A, 64
Soissons, cathédrale, 96, 123, 124, 130
  musée, 96
Sommer (J.), 131n38
Sophie de Danemark, 123
Sosiclès,114
Sosokles, gemme, 63, *Fig. 76*
Spina, hippodrome, 149
Spinario, tireur d'épine, 98, 120, 137, 138, 142
Spire, 39
Staufen, 144, 145
Stavelot, abbaye, 47, 48, 50-52, 65, 81, 119
Stavelot, autel portatif, 48
Stavelot, bible (Londres, British Library, Add. Ms 28106-07), 45
Stavelot, reliquaire, 50
Stavelot, retable de la Pentecôte, Paris, musée national du Moyen-Âge - Thermes de Cluny, 50, 72n164, 110, *Fig. 30-32*
Stavelot, triptyque, 72
Stead (A.), 26
Stehkämper (H.), 68
Stiennon (J.), 45n19
Stirling (L. M.), 85n16, 119
Stirnemann (P.), 124n10
Stoddard (B. W.), 99n86
Stoddard (W. S.), 87n29
Stone (L.), 121
Strasbourg, 76, 109, 112-119, 121, 122, 146, 151
  cathédrale, 19, 64, 83, 98, 101, 102, 106, 108, 109, 112-119, 121, 122, 127, 130, 133, 136, 137, 155
  cathédrale, pilier du Jugement dernier (ou des anges), 116-118, *Fig. 300-302, 305, 306, 311*
  jardin botanique, 112
  jubé, 98, 102
  musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 112
Studenica, Eglise de la Vierge, 39
Suger (abbé), 49, 54, 83, 90
Suisse, 44, 76, 104, 112
Suttor (M.), 44n9
Swarzenski (G.), 60n104
Swarzenski (H.), 33, 77, 80n208
Swiechowski (Z.), 85, 86
Symmaque, feuillet, *voir Nicomaque et Symmaque, diptyque*
Synagogue, 73n170, 76, 98, 99, 101, 108, 112-115, 117, 118, 136, *Fig. 262, 286, 287*

Talbot Rice (D.), 36n42
Tallon (A.), 100n94
Tarentaise, 145
Tayrac, 57n88
Tegel (W.), 101n102
Temperentia, 110
Terre Sainte, 45, 46, 131
Terre-Franche (Allier), 106
Terre, 77
Terrer (D.), 28n57
Théodore, 98
Théodoric, 142
Théophanu, 39
Thessalonique, 40, 127, 128
Thessalonique, Sainte-Sophie, 127, *Fig. 339*
Thuir, 33n21
Thurre (D.), 44n7, 76n185, 118n185
Tieschowitz (B. von), 102n109

Tigring, statuette, 51, *Fig. 34*
Tilliette (J.-Y.), 22, 23n23, 34, 141, 148
Titus, arc de triomphe, Rome, *voir Rome*
Tobler (A.), 32n10, 33n15
Tolède, 128, 150
Toscane, 60, 67, 125
Toubert (H.), 75n178
Toulouse, 80, 144
musée Saint-Raymond, 74, 80n211, 99, 107
porte Miégeville, 86
Saint-Sernin, 86
Tournai, 52, 69, 77
reliquaire Notre-Dame, 37, 52, 53, 60, 69, 72, 73, 74, 75, 98, 124, *Fig. 71, 113-115, 117-120*
Trajan, *voir Rome, colonne de Trajan*
Traversée de la Mer Rouge, 58, 64, 66, 91, *Fig. 52, 68*
Trèves, 35, 44, 71, 108, 109, 117, 120, 121, 143, 144, 150
Troyes, cathédrale, 113n161, 125, 129
Tübingen, 24
Tural (N.), 37n45
Turcs, 140

Ulphe, sainte, 149
Ulrich de Bamberg, 49
Ulysse et Calchas, relief, Sens, 94, *Fig. 193*
Ulysse, 102, 106, 139, 141
Urbain II (pape), 86
Urfé, Anne d', 61
Urfé, Bastie de, 61, 62
Urfé, Claude d', 61
Usener (K. H.), 46, 48n30, 50n41, 79
Utrecht, psautier, 33

Vaison-la-Romaine, 105, 108
Valais, 76, 112
Vallon, 104
Van den Bossche (B.), 44
Van der Vin (J. P. A.), 149n64
Varsovie, bibliothèque nationale, Wil. Rp. 877, oct. (*Psautier Potocki*), 128
Vasari (G.), 83
Vatican, bibliothèque vaticane, Chisianus R. VIII. 54 : 111, 131, *Fig. 276-279*
bibliothèque vaticane, Vat. cod. Gr. 1613 (*Ménologe de Basile II*), 63, 64, *Fig. 82, 89*
bibliothèque vaticane, Vat. cod. gr. 394, 64
bibliothèque vaticane, Vat. cod. gr. 746, 64, 66
bibliothèque vaticane, Vat. cod. gr. 747, 64
bibliothèque vaticane, Vat. cod. gr. 755, 55, 64, *Fig. 84*
musée Chiaramonti, 102, 106
Vaucluse, 61
Vauthey (M.), 107n136
Vauthey (P.), 107n136
Venise, 131, 140
Saint-Marc, 131, 140
Vénitiens, 140
Vénus, 66, 95, 104, 105, 108, 138, 142, 148, 154, *Fig. 94, 233*
gemme, 68, 71
Verdier (P.), 35n35, 139
Verdun, 56, 58
Verger (J.), 21n7
Vérone, 111
Versailles, 61
Vertu, 93, 110
Vesle, porte de Reims, *voir Reims*
Vespasien, 71, 154, *Fig. 107*
Vicenza, 88
Vienne, Autriche, 51
Autriche, Kunsthistorisches Museum, 68
Vienne, Isère, 28n57, 62, 94
Vierge, 24, 25, 33n21, 39, 53, 55, 56, 59, 61-63, 65, 67, 68, 72, 74, 75, 78, 79, 88, 91, 93, 96, 97, 99, 101-103, 105, 106, 108, 110-113, 115, 118, 120, 125, 130, 135, 136, 139, 149, 154
Villard de Honnecourt, 31-38, 41, 65, 78, 104, 110, 136, 137, 139, 154
Album, *voir Paris*
Villeneuve-l'Archevêque, 108, 116
Villette (J.), 97n75n79
Viollet-le-Duc (E.), 100n96
Virgile, 22
Visitation, 24, 26, 35, 84, 98, 102-109, 115, 123, 136, 139, 143, *Fig. 202, 234, 235, 238*
Vita Annonis, 70
Vitali (S.), 27, 28, 53, 55-59, 63, 64, 66, 69, 70, 71n156n159, 74, 75, 139n17
Vitruve, 114, 137
Vöge (W.), 97, 98n81, 106, 109
Vogel (J. P. N. M.), 67
Vulcain, 106, 107, 108, 141, 154, *Fig. 246, 247*

Waldemar de Danemark, p. 123
Wartburg (W. von), 32n4
Weitzmann (K.), 38, 39, 131n37
Welf, 144, 145
Wells, cathédrale, 119-121, 138, 147, *Fig. 317, 318*
Wernher, prieur, 38, 52, 54
Westminster, cathédrale, 83
Wibald de Stavelot (abbé), 44, 45, 47-50, 52, 54, 72, 81, 110, 119, 153, 154
Williamson (P.), 120n195, 121n196
Winchester, 120, 132, 148
Bible, 24, 40, 132, 119
cathédrale, 110, 119
Winckelmann (J. J.), 141
Wirth (J.), 19, 21, 23, 31n1, 32, 33n14n19, 34n30, 35n31, 36n42n44, 38, 39n60, 64n120, 66n131, 73n169, 76n186, 77n187, 80n210, 85, 86, 101, 110n145n146, 112, 119n191, 130, 137n7n10, 149-151
Wittekind (S.), 47-49n37
Wixom (D.), 91n50
Woelk (M.), 88n31
Wolfenbüttel, 130, 131
Wolff (G.), 70n151
Woodchester ,119
Wu (N.), 26

Xhayet (G.), 45, 47n27

York, 83, 119-121, 136, 154
Yorkshire Museum 120

Zackenstil, 63, 130, 131
Zeus, 117, 140
Ziolkowski (J.), 141
Zwierlein-Diehl (E.), 68, 71

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture 1 : Photo Peter Böttcher
Couverture 4 : RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Hervé Lewandowski (Sarcophage, Dionysos découvre Ariane endormie, vers 230-235 ap. J.-C.)

Archives de l'auteur : 6, 22, 36, 59, 83, 185, 242, 243, 246, 287, 292, 318, 329, 348, 351, 352, 356.
The Art Institute of Chicago : 216.
Augustinermuseum – Städtische Museen Freiburg : 299
AVENTICUM – Site et Musée romains d'Avenches : 35.
AVENTICUM – Site et Musée romains d'Avenches, photographie Jürg Zbinden, Berne : 101.
Avignon, musée Calvet, cliché André Guerrand : 314.
Bibliothèque nationale de France, Paris : 1, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 85, 296.
Bildarchiv Foto, Marburg : 2, 26, 27, 33, 99, 104bis, 142bis, 151, 173, 174, 177, 223, 225, 227, 228, 234, 235, 238, 248, 249, 254, 255, 257, 261, 265, 272, 273, 274, 300, 305, 306.
Centre André Chastel / Christian Lemzaouda : 157, 158, 162, 164, 165, 166, 288.
Centre André Chastel / Céline Gumiel : 256.
Département d'histoire de l'art, université de Genève : 17, 149, 150, 152, 153, 154, 199, 200, 201, 275, 313.
Deutsches Archäologisches Institut Rom : 73.
Dombauhütte Köln / Foto : Matz und Schenk : 49, 50, 94, 97, 98, 100, 102, 106, 108, 109, 110, 111, 116, 168,
Emile Espérandieu : 58, 75, 126, 127, 144, 212, 220, 297, 303, 316, 358.
Floridus Röhrig : 38, 39.
~~John Lowden : 84, 276, 277, 278, 279.~~
Klaus, T. Weber, Institut für Kunstgeschichte, Université de Mayence : 263, 264, 280, 281, 282, 283.
Kunstgewerbemuseum, SMB : 139.
MRAH-KMKG : 23, 28.
Musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye / Loïc Hamon : 143.
Musée des Beaux-Arts d'Agen : 56.
Musée des Beaux-Arts de Chartres : 210.
Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix. Cliché Bernard Terlay : 105.
Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg – Mathieu Bertola : 284, 285, 286.
Musée Saint-Remi, Reims : 4, 45, 46, 51, 54
Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse : 207, 291, 244.
Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse / Jean-François Peiré : 209, 245, 247.
Musées de Sens : 194.
Musées de Sens – J.-P. Elie : 192, 218.
Musées de Vienne : 183.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen – Ole Haupt : 67, 240.
Photo Adam Rzepka, Musée Rodin, Paris : 230.
Photo Christian Thioc / Musée gallo-roman de Lyon-Fourvière : 289
Photo Denise Borlée : 302.
Photo Effi Schweizer : 37.
Photo Eric Tailleux : 236.
Photo Etienne C. L. van Sloun : 29, 31bis, 169, 171.
Photo Iliana Kasarska : 159, 160, 161, 167, 170, 175, 178, 179.
Photo Jastrow : 198, 226.
Photo Jean-Pol Grandmont: 16, 18, 21.
Photo Jean Wirth : 262.
Photo Joanbanjo : 221.
Photo Kaltsas : 259.
Photo Kominis : 15.
Photo Laurence Terrier : 8, 41, 60, 63, 64, 70, 89, 103, 104, 107, 112, 121, 124, 128, 129, 155, 156, 163, 176, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 213, 214, 215, 217, 229, 231, 232, 237, 239, 241, 252, 253, 258, 271, 293, 294, 295, 301, 304, 307, 308, 309, 317, 320, 321, 323, 325, 328, 332, 334, 335, 336, 337, 339, 350, 353, 354, 355, 357.
Photo Luis Garcia : 147.
Photo Marie-Lan Nguyen : 43.
Photo Matthieu Peron : 146.
Photo Pierre Kessler : 249.
Photo Pierre Peeters : 71, 113, 114, 115, 117, 118, 120.
Photo Pierre Rabies : 148.
Photo Prasenberg : 347.
Photo R. Fleischer : 34
Photo Stavroula Xoxlidaki : 222.
Photo Tohma : 172.
Photo Vassil : 359
Photo Yohann Deslandes, cg76 – Musée départemental des Antiquités, Rouen : 290.
Région Centre, Inventaire général, Mariusz Hermanowicz, Anna Guillen : 205.
Rheinisches Bildarchiv Köln : 142.
RMN – Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda : 319, 322, 324, 326, 327, 330, 331bis, 333, 338, 341, 342, 343, 344.
RMN – Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Franck Raux : 219.
RMN – Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Jean-Gilles Berizzi : 30, 31, 32.
RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski : 9, 62, 91, 250.
RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola : 138.
RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot : 298.
SAEF/AAFR : 233.
Stift Klosterneuburg : 42, 44, 47, 48, 52, 53, 55, 57, 61, 65, 66, 68, 69, 72, 74, 77, 79, 80, 81, 82bis, 84bis, 88, 90, 92, 95, 96.
Susann Beatrix Hohmann : 267, 268, 269, 270.
Trustees of the British Museum : 76, 93, 224, 260, 331.
Ville de Clermont-Ferrand, collections musée Bargoin : 211.
The Walters Art Museum, Baltimore : 131.
Yale University Press : 25.
Wilhelm-Vöge-Archiv am Kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. / Bestand Freiburg i. Br., P1/Persönliche Photos : 130.
DR : 13, 14, 19, 20, 24, 78, 86, 87, 119, 123, 125, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 145, 206, 208, 266, 310, 311, 312, 315, 340, 345, 346.